

يلتقي هذا الجمع الطيب مساء اليوم إحياء لذكرى شاعر أعطى فأجزل العطاء، وأبدع فأحسن الإبداع، نذر حياته لشعبه ووطنه. غنى للكويت بأشعاره، فغنت الكويت كلها معه. له إسهام في كل مجال من مجالات الثقافة. فقد وضع بصمته الواضحة على الإبداع الشعري الكويتي.

وخص الأدب الشعبي بدراسات معمقة غنية، وكتب عددا من الدراسات الأدبية الرصينة وشارك في الكثير من المهرجانات والمؤتمرات والملتقيات الثقافية والأدبية. وحكم العديد من المسابقات الأدبية. وكان له دور بارز في نشاط المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. فإلى

جانب عضويته في المجلس لعدة سنوات شارك في لجانته المختلفة وأسهم في نشاطاته وحتى وكالة الأنباء الكويتية كان لها نصيب من عطائه السخي، حيث ساهم في عضوية مجلس إدارتها وتسلم

منصب نائب رئيس مجلس الإدارة. وجامعة الكويت تشهد له بعطاء غير محدود سواء من خلال عمله بالتدريس أو عندما تسلم بعض المناصب الأكاديمية.

أما رابطة الأدباء فهي بيته الذي يقضي فيه معظم وقته ويلتقي فيه بأصحابه وإخوانه. أعطى للرابطة من وقته الكثير، وتحمل مسئولياتها لسنوات عديدة. قادها بنجاح حتى أصبحت من أهم المؤسسات الثقافية في وطننا.

أيها الأعزاء

حمل هذا الملتقى اسم عبدالله العتيبي تقديرا لعطائه، وحبه لديرته وأهلها. وقد خصته بحوث الملتقى بجانب منها مسطرة الضوء على إبداعه الشعري والنقدي إلى جانب دراستها للشعر الكويتي، واستكشاف آفاقه.

يأتي هذا الملتقى ضمن سلسلة من النشاطات الثقافية التي تقيمها رابطة الأدباء خدمة لأوجه الإبداع فبعد أن خصص الملتقى الأول للقصة والرواية في الكويت، يأتي هذا الملتقى لدراسة الشعر الكويتي، وستتوالى بإذن الله الملتقيات التي تدرس الإبداع في وطننا الحبيب. دون أن ننسى الاستعانة بأشقاء لنا من مختلف الأقطار العربية، إيماننا منا بوحدة الثقافة العربية وسقوط الحدود بين المثقفين العرب.

أعزائي الشكر لكم على حضوركم.. الذي يمثل مشاركة في هذه الاحتفالية التي نحاول من خلالها رد بعض الفضل لرجل أفنى حياته من أجل الوطن.

.. خالد عبد اللطيف رمضان

— نص كلمة الافتتاح في ملتقى د. عبدالله العتيبي الشعري

عبدالله العتيبي
سلام لك... وورد عليك

قضايا الكلاسيكية وإفاقها

د. أشرف الصباغ
موسكو

القديم والحديث في المسرح التشيخوفي

ARCHIVE

ضوء استلهام التراث الكلاسيكي، وفهم تجارب وخبرات أصحابه، والتي نستدعيها خصيصا لسد هوة الفراغ الروحي للزمن المعاصر، والقضاء على كل ما يمكنه أن يتسرب إلى أرواحنا من خواء في كل شيء تقريبا. ومن هنا فالإقبال على القديم، بشكل عام، ينشأ بسبب النزوع إلى الجذور الأصيلة والأصلية، والتوق إلى التراث حتى لا يموت في لحظات الفزع والرعب المتأصلين، أو ينثر ويتلاشى في خضم تمزقات العالم المعاصر، وليظل دائما وأبدا في وعينا ووعي أحفادنا بكل قضايا وإشكالياته، وسلبياته وإيجابياته، وبصرف النظر عما إذا كنا متفقين أو مختلفين معه، لأن تناوله الدائم

إن الرجوع إلى الأعمال الفنية الكلاسيكية يعني دائما، شئنا أم لم نشأ، الارتداد والنكوص عما يجري في زمننا المعاصر، هذا الزمن الذي أصبح يشكل عالما قاسيا من الخواء الروحي الذي يفتح بدوره هوة حالكة من انعدام القيم والمفاهيم الإنسانية. مما يتطلب بشكل فوري العودة إلى الثقافات الكلاسيكية بما فيها من زخم فكري وإنساني، وبما تحمله من بذور وأجنة حياة طازجة تنقسم وتتكاثر وتتوالد باستمرار لتفصح عن مدى الخصوبة الكائنة فيها، وثراء مخزونات الروحية الهائلة. وفي ذات الوقت يعني — إحياء الأعمال الكلاسيكية — التوغل في المعاصرة على

على ضوء المتغيرات التاريخية والسياسية والاجتماعية، وحتى إلى جانب التطورات الفنية من ألفها إلى يائها، يعطينا الإمكان للوقوف على أرض صلبة، وفتح آفاق جديدة للالتقاء، والتفاعل مع هذا التراث دون خجل أو مكابرة أو تطرف. فإدراك عظمة التماثيل والآثار القديمة لا يتأتى من صمتها المخيم في الفضاء المجرد، وإنما عن طريق حركتها الواقعية الدائبة في الوعي المحسوس - الموضوعي - لكل إنسان على حدة في عالمنا المعاصر. وبالتالي فإن إعادة إنتاج ما مضى يجب ألا تكون، في أي حال من الأحوال، مثل إقامة تماثيل لتماثيل أخرى. والمقصود هنا بطبيعة الحال ذلك الفن الميت الخالي من القيم والأخلاقيات الإنسانية، والذي يرضي الكثيرين من المدعين والكاذبين على الرغم من إفلاسه وعدم فاعليته في الواقع أياً كان.

إن الماضي الذي ينسج بشكل غير عضوي مع الحاضر، يتم نسيانه، ومن ثم يندثر ويذهب هباءً. ولذا من الأفضل بكثير للحاضر أن يندفع بتدفق في المستقبل بدلا من الاستقرار في التاريخ، مع الانتباه - بالضرورة - إلى أنه إذا كان الماضي غير مدروس ومستقرا، فسوف يكون المستقبل غير معروف تماما. وبالتالي فعندما تشكل الكلاسيكية الجوهر الروحي للحاضر، فهي جديرة بالدخول إلى المستقبل والتفاعل معه على أرضية تراثية دائبة الحركة والتحول والتمخض. ويتم ذلك فقط عندما تجري في هذا الحاضر عملية تحرر وانعتاق للروح بعيدا عن المحاكاة والتزوير - محاكاة وتزوير عملية التحرر والانعتاق هذه لأن الثقافة تأخذ دورها الطبيعي عندما تتغلغل في العمق، وتعيد إنتاج

نفسها، وتبعث في الذاكرة عملية بحث جبارة عن الحقيقة، وعن ذلك الذي اندثر وغاص هناك في المجهول. في هذه اللحظة الخطيرة، بكل أبعادها المكانية والزمنية، تصبح الثقافة ضرورية للجماهير العريضة التي صارت ضامرة الإحساس، وعديمة الاكتراث تجاه أي تراث مهما كان رائعا وجميلا. والمقصود هنا بطبيعة الحال التراث التشيخوفي الذي ينكره حالنا الآن من جراء تناوله بشكل اعتيادي وفي إطار السائد والمبتذل دون النظر في العمق ورصد التفاصيل المهمة والدقيقة المميزة لتقاليد الكتابة والقراءة التشيخوفية، والتي تنعكس في مجملها على التجارب الإخراجية بالانحطاط والسطحية. وهو أيضا ذلك التراث الذي تنكره انغماساتنا في مشاكلنا الخاصة وصراعاتنا التافهة من أجل التفوق والتمايز، وذلك بتذرعنا بسنة التطور واختلاف المراحل التاريخية، وتطور المدارس الفنية، وكل تلك العلل التي تفصح عن الإفلاس الروحي قبل الإفلاس الفني.

ولا شك أن تشيخوف يعتبر أحد الكلاسيكيين الذين مازالوا يخلقون عاليا فوق هاماتنا القصيرة، وتلزمنا قوة ضخمة للوصول إليه والتعامل معه بشكل يضمن لنا احترامنا لأنفسنا في المقام الأول، وقبل احترامنا للتراث وإمكانات التعامل الفني معه، لأننا في الواقع قد ابتعدنا كثيرا عن التراث بشكل عام - بمعنى أننا لا نتناوله، وإن حدث وتعاملنا معه بشكل أو بآخر، فإن ذلك يتم على نحو فحج وسطحي - علينا أن نقطع مسافات إبداعية طويلة من أجل عملية التماس مع التراث بعمومه، والتراث التشيخوفي على وجه الخصوص. عندئذ

المسرحية، وتيار صيروراتها، حيث الإنسان - الممثل - في ملابسه ليس فقط تلك الشخصية التي كتبها المؤلف في زمنه ومكانه، ولكنه الـ «أنا» التي تعطي من ذاتها قوة وزخما، وتؤكد على وجودها في كل الأزمان، وكل الأشياء، وكل الأماكن، وعلى أسس فنية خالصة تتعارض على مستوى الشكل مع الأسس العلمية للنظرية النسبية في زمننا الآتي، ولكنها تتفق معها شكلا ومضمونا على مستوى استشراف آفاق مستقبلية مبنية على أسس التطور الفني/ العلمي في القرون القادمة.

١. التقاليد التشيخوفية في الكتابة

تعتبر قراءة النصوص التشيخوفية بشكل متأن وعميق أقرب إلى القراءة المدرسية هي الشرط الأساسي للدخول إلى عالم تشيخوف المتنوع والخصب. وعلى الرغم من مرور ما يقرب من مائة عام على كتابة النصوص التشيخوفية (وهي فترة قليلة بالنسبة لنصوص كلاسيكية أخرى)، إلا أنها قد مرت بالعديد من مراحل التطور على خشبات المسارح في روسيا والعالم كله. وخلال جميع هذه المراحل كانت أهمية قراءة هذه النصوص تزداد باطراد في علاقتها بتقاليد الكتابة التشيخوفية بالنسبة للمخرج والفنان التشكيلي والممثل كما للناقد والأكاديمي الباحثين والمتتبعين للمسرح التشيخوفي. لقد كانت تقاليد تشيخوف في الكتابة محصلة تفاعله العميق مع مجتمعه والقيم السائدة فيه فضلا عن التتابع المنتظم بين شخصيته كطبيب وشخصيته كفنان، ونظرته العلمية لإيجاد القوى الخلاقة التي يمكن أن يتسلح بها الإنسان في صراعه من أجل الوجود عن طريق تطوير

سنجد أننا نصطدم بالإشكالية الدائمة لتأثيرات الذين ماتوا فقط على المستوى العضوي، وسوف نواجه العديد من الأسئلة القاسية: فهل أعمالهم تؤثر علينا نحن الأحياء؟ أم لا تؤثر؟ وهل هذه الأعمال لها نفوذ علينا؟ أم دون نفوذ؟ وفي حالة الاعتماد المباشر على كفاءتنا في قراءة (أو عدم قراءة) النص القديم كعملية إبداعية ذاتية وإعادة خلق فني، فهل إعادة الخلق الفني هذه في خبزتنا تعطي متعة خيالية كاملة في حالة ظهور قدرة حقيقية بداخلنا على رؤية ما تحقق في الماضي من نماذج وأشكال فنية مسرحية حية؟ أم أنها لا تعطي تلك المتعة الخيالية الكاملة في حالة عدم ظهور قدرة حقيقية بداخلنا على رؤية ما تحقق في الماضي من نماذج وأشكال فنية مسرحية حية؟ هنا، وعندما نجد في أنفسنا تلك القدرة على اكتشاف العلاقة بين تصوراتنا عن العالم الذي مضى وأحداث التاريخ التي جرت فيه وتناولتها الكتب والمراجع بالشرح والتحليل، فسوف يحضر العالم الماضي لتشيخوف وشكسبير وموليير وغيرهم ويمثل أمامنا بشكل فعلي ومقنع على الرغم من ابتكاراتنا واختراعاتنا الفنية. وسوف نكتشف أن الكلاسيكية تشكل لنا تصورا عن أنفسنا فيه معنى الخلود، وفيه إمكانية الوصول إلى أرقى مراحل المعرفة، بل وتؤكد لنا، عن أنفسنا، بأننا نعيش في كل الأزمان، وفي كل الأماكن، خاصة في حالة تحطيمنا للزمن وسلخ الأحداث التي جرت فيه والتصقت بكل ثوانيه، وحمل كل هذا إلى زمننا الحالي، إلى الـ «هنا» و«الآن» الخاصتين بنا. كل ذلك هو النظرة - الرؤية - الملحمية للعالم بكل دقائقه وأسراره، وحركته وتمخضاته وتطور أحداثه. وهو أيضا اللعبة

الطريق نحو مستقبل أفضل ولكنه مقهور بالحاضر. ومن خلال هذه المستويات تبرز ثنائية مبنية على المخالفة: الشخصية التي تتميز بالمعرفة والشخصية التي لا تتميز بالمعرفة. وبالتالي فقد قدم البطل الذي لا يعرف ويرفض الواقع، ولكنه مقهور بعجزه عن التصرف السليم، مثل: امرأة شابة تفتقر إلى التجربة ذات حظ ضئيل من التعليم، فنانون شبان لا يستطيعون إيجاد أشكال حقيقية للتعبير عن أنفسهم، ثائرون شبان يكتبون العلم تحت عقائد جامدة، شبان يعملون من أجل التغيير دون التفاعل مع الماضي.

وعلى الرغم من أن «جون تالوتش» في كتابه هذا يرى أن النص الأدبي يمكن وصفه بالقول الذي يركز القصد على ذاته، وبالتالي فهو لا يركز القصد على ما يقال، بل على كيفية ما يقال، إلا أننا هنا وبصرف النظر عن الاختلاف أو الاتفاق مع رؤيته، وبصرف النظر أيضا عن اختلافنا مع العديد من وجهات نظر المدرسة النقدية البنائية، يمكننا الاتفاق نسبيا مع بعض الدراسات البنائية التي أكدت أن تشيخوف قد تخل عن الشكل الميلودرامي الذي كان سائدا في روسيا ومصاحبا للاتجاه الطبيعي في الأدب، حيث لم يكن يعبر هذا الشكل إلا عن العواطف والانفعالات السطحية، ولذا فقد إمكانية التعبير المباشر عن الانفعالات الكامنة. وإذا نظرنا إلى النصوص التشيخوفية فسوف نجد أنها تمثل صراعا من أجل إيجاد وتطوير شكل جديد في أسلوب معالجة الواقع، حيث تخل تشيخوف فعليا عن أشكال الترويح الميلودرامي والمبالغات، والحذف، وزخرفة المقدمات، والتفسيرات، ومن ثم استخدم أسلوبا موضوعيا اعتمد على ما

البيئة التي يعيش فيها كمثال مصغر لطموحات عديدة في تطوير المجتمع والعالم. كما كان يقر بالواقع الموجود، ويرى على لسان الدكتور «استروف» في مسرحية «الخال فانيا» أن الحياة سقيمة في حد ذاتها، ولا معنى لها ومليئة بالابتذال. وكان يرى أن إيجاد الإمكانيات التي تتيح للإنسان أن يتقدم بخطى ثابتة على طريق التطور، بجانب تهيئة الظروف البيئية من شأنهما أن يجعل الإنسان، كما جاء على لسان «سونيا» في «الخال فانيا»، أكثر رقة ومرونة، وإسهاما في ازدهار العلوم والفنون. ومن هنا تزداد أهمية كتاب «جون تالوتش» بعنوان (تشيخوف - دراسة بنائية) والذي حلله وعرضه «فوزي عطية محمد» بأحد أعداد مجلة «عالم الفكر»، حيث أورد ثلاثة مستويات شكلية تتخلل مؤلفات تشيخوف: الواقع المتدهور، والرؤية الملحمية، والاختيار غير السليم. فكانت نظرة تشيخوف إلى الواقع المتدهور تقوم على توتر دائم بين مكونات الواقع الكائن، ومكونات الواقع الذي يرنو إليه والمهدد من جميع النواحي، ومكونات الواقع الذي يبحث عن الحقيقة في أوسع مجالاتها، ولكن لا يصادف سوى الازدواجية والتدهور. ومن ثم فقد كان الواقع المتدهور مرتبطا بروسيا المتخلفة آنذاك، أما الواقع الذي يرنو إليه فهو الواقع الملحمي الذي يفهمه من منطلق عقلاني مادي، ثم أخيرا الواقع الذي يبحث عن الحقيقة والذي يبرز فيه محدد الاختيار: من لا يستطيع الاختيار لافتقاره إلى التعليم، فهو جزء من الحاضر المتدهور، أما من يستطيع اختيار الطريق العقلاني السليم، فإنه يعيش كشخصية هامشية أو كمتنبئ يشعر بالمعاناة، ويعرف

بين السطور. ومن ناحية أخرى يمثل التوتر العصبي والقلق والوهم المشوب بحدة الطبع، والكآبة والتشاؤم والاختلال العقلي عنصرا من عناصر تقاليد تشيخوف الاجتماعية. وهذه الدراسات بما تطرحه من وجهات نظر تعتبر قاسما مشتركا للعديد من المدارس النقدية في اتفاقها حول كتابات تشيخوف، وإن البنائية لم تأت بجديد في هذا المجال بالتحديد.

٢. التقاليد التشيخوفية في قراءة النص

وكما للنصوص التشيخوفية تقاليد في الكتابة، فهناك أيضا تقاليد لقراءتها سادت في المرحلة الأولى، وتبلورت في المرحلة الثانية من تطور المسرح التشيخوفي. وعلى الرغم من أن الخلافات والاختلافات مازالت جارية وبحدة حول انتماء النصوص التشيخوفية إلى ما يمكن تسميته بالمسرح النفسي، أو انتماؤها إلى المسرح الكوميدي، إلا أن المسألة الخلافية هنا غير حيوية باعتبار أن ذلك خاضع بالدرجة الأولى إلى تصورات المخرج ورؤيته الفنية التي يريد طرحها.

وتعتبر تجربة المخرج الروسي «مارك رازوفسكي» في مسرحية «الخال فانيا» من أهم التجارب التي جرت على المسرح الروسي في سنوات الثمانينيات. وتكمن أهمية هذه التجربة في «التكتيك» الذي اتبعه المخرج في التعامل مع النصوص التشيخوفية بشكل عام، ومع «الخال فانيا» بشكل خاص، حيث بدأ ليس من قراءة النص فحسب، ولكن من قراءة العنوان فقائمة الشخصيات التي وضعها المؤلف نفسه. وباستعراض هذه التجربة يمكن التأكيد على أن كل قراءة جديدة هي عملية إبداعية في المقام الأول. وباعتبار أن

قراءة النص محاولة ذاتية فردية ومتفردة في أن واحد، فيمكن أن تكون مرشدا ودليلا خلافا لقارئ آخر له محاولة ذاتية أخرى مختلفة، ويمكن أيضا ألا يكون لأي منهما أي تأثير على هذا القارئ. والقضية هنا ليست فرض رؤية - قراءة - معينة لتشخوف، بقدر ما هي طرح جديد للتعامل مع النصوص التشيخوفية. ومن هنا يرى مارك رازوفسكي إنه من خلال التعامل - القراءة - مع النص تتولد لدى الإنسان بعض الأفكار الجاهزة مسبقا، مثل تلك التدايعات التي تخلفها كلمة - مفهوم - الكلاسيكية، أو التعليمات التي يتلقاها الممثل من المخرج بهذا الصدد، حيث إن هذه الأفكار الجاهزة لا تأتي هكذا من فراغ، أو من لا شيء. فعندما نلقي بحجر في الماء، نرى الدوائر الموجية وقد بدأت في الانتشار. والتدايعات هنا مثلها مثل هذه الدوائر، أو إن هذه الدوائر مثلها مثل التدايعات. فالدائرة الأولى تكون واضحة جلية ومحددة، ثم تأتي الدائرة الثانية، والثالثة، والرابعة،...، والعاشر.. إلخ. والنص التشيخوفي يمتلك خواص هذه الدوائر الموجية من حيث الغزارة والجزالة، وأبسط شيء فيه يتحول إلى قيمة ذات أهمية عالية تصدر صدى واسعا نتيجة لتقاطعات الخطوط المرئية وغير المرئية، والمبنية أساسا على تناسب أجزاء العمل الفني الدرامي المعقد، والذي يمتلك ضروراته وتشعباته وأسراره عند تشيخوف. هنا أيضا يمكن أن تحدث القراءة بشكل سلبي، وفي هذه الحالة يكون القارئ - المتعامل مع النص - مثل البقرة التي تلو، وتلو، فقط باعتبار أن معدتها في قمها على عكس الواقع، لأنه ببساطة يتعامل مع النص بشكله المكتوب

كل ما هو خفي ومطمور من طبيعة وخصوصية الإنسان. وبرغم تأكيدنا اليوم من هبوط وانحطاط المستوى العام لحرفة الإخراج الخاصة بهذا المسرح، فإننا ندرك بشكل لا يقبل الجدل بأن هذا الفن هو ذروة الاستيعاب الفني للعالم. ومن المحزن حالياً أن نرى انهيار (ليس بشكل نهائي) مدرسة الممثل الروسي التي كانت تقوم على قواعد وأسس رفيعة، وعلى عادات وتقاليدها راسخة تعطي الممثل إمكانات ضخمة للعمل على خشبة المسرح. ففي الوقت الحاضر يؤدي الممثل دوره بشكل مبالغ فيه، وبإضفاء حالة من التصنع والصراخ والعته.

لقد أصبح من النادر حالياً وجود تلك القاعدة العلمية الأكاديمية التي تتطلب حالة التناسب بين ما تنطوي عليه الشخصية المكتوبة، وبين الممثل الذي يؤدي هذه الشخصية على المستويين الداخلي والخارجي، والتي كان يطلق عليها قديماً «اتقان الدور»، دون مبالغة، عن طريق إدراك جوهر وماهية الشخصية، من أجل تجسيد الفكرة، ومن أجل كل ما هو رئيسي ومهم. وعلى الرغم من ذلك فالمسرح يذكرنا دائماً بجوهره وعظمته غير العاديين، وإنه في كل الحالات لا يزال يؤدي طقوسه في تودة ومهابة، ولا يهبط أو ينحط إلى حضيض المبالغة والبهلوانية، ويحفظ تراثه وكيونته التي تعلن دائماً وأبداً عن الـ «أنا» المسرحية الخاصة به، تلك الـ «أنا» غير المتخفية، وغير الروتينية أو المساء، وإنما تلك التي يحققها، ويعلن عنها عن طريق المشاركة والتعاون والصراحة والإخلاص، والتفاني في الجوهر. وسوف تظهر هذه الـ «أنا» عندما يمتلك المسرح قوته الجبارة وصراحته المطلقة في رفض

على السورق، ودون وعي لأي دوائر وتقاطعات ناجمة عن الكلمات التي تحتل مركز الجملة، وتدور حولها الفكرة. وهذا النوع من انزلاق، أو تزلزل العيون على الكلمات يعتبر غير مثمر بالنسبة للمسرح عموماً، والمسرح التشخيضي على وجه الخصوص. لأنه إذا كان الأدب عبارة عن قاعدة/ قانون، فإن المسرح هو الصيغة/ الرواية لهذه القاعدة أو القانون. ولكي نؤسس العلاقة ونوطدها بين القاعدة والصيغة، فلا بد ألا تكون القراءة سلبية، بل يجب أن تكون قراءة نافذة وتفصيلية ومتأنية، أي دراسة، وإلا تعرضنا لخطر الانحطاط الثقافي المعرفي، والجهل باللغة المسرحية التي يكتب بها الكاتب مسرحيته، ومن ثم نجد أننا قد وقعنا في فخ عدم فهم وإدراك البديهيّات الأولية للارتقاء إلى أعماق النص.

على ضوء ذلك، فإن الرغبة في وضع أي مسرحية كلاسيكية تبدأ من القراءة المتواضعة للنص المسرحي، مع مراعاة أن تكون قراءة واعية ومتعمقة ونشطة، تقود إلى تكوين التصورات الإخراجية، وتستدعي أفكار المعالجة الفنية المسرحية. وبالتالي فلا يوجد فن مسرح نفسي، ولن يوجد دون المرور بهذه الخطوة العملية التي دعى إليها الموسيقار «سالييري» الذي كان يضع موسيقاه على أسس وقواعد القوانين الموسيقية المحسوبة، وعلى أسس ما يسمى بالجبر الهارموني، مما دعاه لانتقاد موسيقى «موتسارت» التي لم تكن تراعي هذه القواعد والأسس، بقدر ما كانت تعتمد في عظمتها وقوتها وهارمونيتها على عبقرية موتسارت نفسه. وعلى الرغم من تدني الاهتمام بالمسرح النفسي يوماً بعد يوم، إلا أن ذلك لن يؤثر على قوته وعظمته، لأنه يتناول

الانحطاط والمبالغة والابتذال، وينهض ليصنع من نفسه جسراً روحياً، ومعبراً من الإنسان إلى الإنسان، وأن يجد في نفسه القدرة على التجديد، وإمكان التخلص نهائياً من التفاهة والتكرار.

عندما كان شيء ما لا يعجب تشيخوف في إحدى مسرحياته على خشبة المسرح، كان يقول دون عصبية «إنهم لم يقرأوا النص، فهناك كل شيء مكتوب». ومع ذلك فما زالت هناك بديهيات عامة يتم تجاهلها وإهمالها. فبدلاً من «قراءة النص» نرى المخرج يشرع في الإخراج مباشرة، مع أن الإخراج ليس قراءة عابرة، لكنه إعادة قراءة. ودراسة، وتوغل في النص. ومن ثم يأتي فهمنا لتشيخوف، والذي لا يتشكل فقط أثناء عملية إجراء البروفات، ولكن في غضون مرحلة القراءة الجادة حول المائدة، والتي تتطلب معالجة مبدئية للنص: تحليل كل كلمة في منظومة الشخصيات، وتحليل الموضوع، والمشاهد، والشخصيات نفسها، والآلاف المؤلفة من التفاصيل البسيطة التي يمكن أن تكون على درجة عالية من الأهمية. إن لغة العمل المسرحي لن تصل إلينا بشكل ذاتي ومن تلقاء نفسها، ولن تقفز من النص من جراء تلك الارتجالات غير المنظمة. ومن الأفضل ألا يكون هناك أي نوع من الارتجال أو الحذقة، لأن جميع تناقضاتنا وبهرجاتنا الشكلية سوف تكون باطلة وعديمة الأساس، وبدلاً من التعمق في النص، فسنعزل بإرادتنا على ما يمكنه أن يبهر المشاهدين أو النقاد السطحيين في الوقت الذي يعتبر فيه كل ذلك خيانة فظيعة للمؤلف ولأنفسنا وللمسرح. فتشيخوف يتكون في عمومه من الغاز، ومن أجل الإقدام على فك طلاسمها، يجب أولاً أن نقرأ النص قراءة

عادية متأنية، كلمة بعد كلمة، وجملة بعد أخرى. وهنا يتحتم علينا الآن فهم عملية القراءة. فقراءة النص تسبق عملية الدراسة، وتجهزنا للدخول إلى مرحلة أكثر جدية ومسئولية، ألا وهي البروفات. إن القراءة تعتبر فقط مدخلاً إلى تشيخوف ودونها لن توجد أي نتائج على الإطلاق. وعليه فمن الضروري بداية أن نطالع النص في مجمله بطريقة المطالعة المدرسية، وبأسلوب البحث عن الإبرة في كومة القش. وعلى الرغم من التعب والملل والإنهاك، فالقراءة البطيئة (كلما كانت بطيئة، تكون أفضل. وكلما كانت تفصيلية، تكون أفيد) تعتبر ذلك الوقود الذي يشغل محرك الممثلين بسرعة صاروخية. وفي النهاية يمكننا ألا نغير رغبات هؤلاء الممثلين أي انتباه، أو على أي شيء هم موافقون، أو غير موافقين. فالأهم والأساس هنا هو إيقاظ وإثارة خيال وثقافة الممثلين، لأن قراءة تشيخوف تلد أرواحاً جديدة، وتجعلها مستعدة للإبداع الحر والكامل على خشبة المسرح بعيداً عن أي غباء أو عبث. إن عملية الخلق والإبداع تبدأ بعد مرحلة الحفر والتنقيب، بعد الحركة الإنهاكية على كل ملليمتر، بعد الحصول على أكبر عدد ممكن من محاولات التعرف والتشخيص لما هو مكتوب، لو بالفعل «هناك كل شيء مكتوب».

إن صعوبة تشيخوف تتلخص في أن ما يسمى بموقف المؤلف ليس له وجود إطلاقاً عند هذا الكاتب وفي تلك الكلمات التي كتبها، إنما يظهر هذا الموقف من بين الكلمات، ومن علامات الاستفهام والتعجب والفواصل والإشارات، والإيماءات التي تموه هذا الموقف بأشكال عديدة مختلفة، وتبدو كأنها لا تملك أية

قيم دلالية، أو معان في سياق النص. إلا أن هذه اللغة بالتحديد قد استخلصت من اليومي والعادي والمعتاد. وذلك اليومي والعادي والمعتاد مترامنة بطبعها مع التخيل والاختلاق والتفنيق، وكل هذا يشكل عالماً كاملاً يعيش فيه الناس كالشظايا. كما أن عدم وجود عملية الحدث نفسها، والغياب الشكلي الخادع لها في موضوعاته التي تتركب من محاور ومدارات وموضوعات دقيقة، تزيد من صعوبته بصغرها ودقتها وعفويتها الظاهرية، وإخفائها لعمليتي التفاعل والصراع. لكن كل هذا وبشكل غريب يبدأ في التراكم، وعلى نحو ما مفاجئ يظهر كل ما من شأنه أن يباغت ويصعق، مثل طلق ناري، أو ضربة سكين، أو صرخة مدوية، أو أي شيء آخر يفجر ذلك السريان المنسجم لسأمة الحياة ومللها. فالأبطال، مثلاً، يترمون من الضجر الذي يلفهم، وفجأة يظهر منظر قتل قصير كالومضة (مع أن عملية القتل يمكن أن تقش)، أو عملية انتحار ما، حتى ولو من وراء الكواليس.

إن الطاقة الانتشارية، وبمعنى أدق تلك القدرة الاتساعية المتسلسلة لجميع النصوص التشيخوفية شبيهة بالأعمال البوليسية، ولكنها في الحقيقة تختلف وتتناقض معها كلياً. فهي تبنى على أساس المفارقة وعدم المنطقية، وفي حالات الخطأ وسوء الفهم، والسخافة، والحماسة، والبلادة. وتقوم أساساً على منطق الفعل ورد الفعل والأحاسيس. وهنا نرى لماذا يكون من المهم والمتع في أن معاً البحث والتنقيب في معاني الحوارات التشيخوفية التي تدفع وتقود شخصياته مع بعضها البعض إلى الدخول في مماحكات ونقاشات، وجدالات

ومخاصمات ومشاجرات، حيث تتصادم هنا، لا الأفكار أو المفاهيم الفلسفية، وإنما الناس، هؤلاء البشر الأحياء على عكس ما هو موجود في الأدب الروسي عند ديستوفسكي، وفي بعض مؤلفات تورجينييف، وفي عالم تولستوي الضخم. فتشيخوف يبتكر نوعاً جديداً من (META-DRAMATURGY) حيث يوجد الإنسان دون رداء أيديولوجي، أو قناع (ماسك) ديني، إنما ببساطة يوجد كما هو، وفي علاقات مع أناس على شاكلته. في هذه الحالة تجري عملية اضطراب وتبلبل في أحداث الحياة، وفي أصعب اللحظات التراجيدية يمكن أن تمتزج حياة أشخاصه بنوع من العته والبلاهة الفكاهيين، أو تهبط إلى أوطأ مناطق تقاطعات الصوت مع الصمت. فتراهم في حالة يأس وقنوط، بينما يودعون الحياة في تله وتسال ومرح، والقيم التي ضحى من أجلها الآخرون، نرى أنهم يحاولون إهمالها والالتفاف حولها في عذاب وملل، ومن ثم نكتشف أن خمولهم واضطرابهم وعبثهم يغذي فيهم الأوهام والخيالات والآلام والعذابات النفسية غير المبررة إطلاقاً.

إن المؤلف هنا ينظر إلى أبطاله من خلال حاجز زجاجي يمسخهم بتهكم وسخرية، مما يجعلهم في مواضع ما خلف هذا الحاجز يبدون واقعيين، بل أكثر واقعية، فيحيل حياتنا المعاصرة كلها إلى حياة مسرحية تجري أحداثها أمامنا. إن جميع الأزمات الروحية، والحساسيات المرضية عند الأبطال التشيخوفيين لا تحمل مطلقاً أية مسئولية أمام الإله، فهم يمارسون النعمة مع بعضهم البعض، ويرتكبون الآثام كما لو كانت لب أو جوهر عدم إيمانهم، ويحدث

إرادته، وسافر إلى جزر «سخالين» من أجل أن ينجز فقط ما كان يجب أن ينجزه كل كاتب روسي في ذلك الوقت.

وبما أن النص المسرحي هو القانون، والمسرح هو صيغة ذلك القانون، إذا فهناك ضرورة ملحة في قراءة، وإعادة قراءة النص التشيخوفي دون أية أفكار مسبقة، والغوص بهدوء وانسجام في دلالاته. لأن هذا المؤلف بالتحديد يستخدم دلالات كلامية مضادة للكلمة نفسها. فالجملة الكاذبة التي تقال على لسان الشخصية تحوي حقيقة ما، وهذه الحقيقة تصل إلى وعي المتفرج لأن الكذب الواضح فيها يعتبر بالنسبة لنا تعبيراً لفظياً. فما يقوله البطل التشيخوفي في كثير من الأحيان هو عبارة عن كلام فارغ، وسخافة غير متجانسة أو مقبولة، بمعنى أن الخاصية الموجودة أمامنا هنا، والتي يجب أن نفهمها، هي أننا مجبرون على أن نؤدي لا الكلمات نفسها، ولكن ما بينها، أو ما تحتها، أو ما فوقها، أو ما هو بالقرب منها، أو حتى ما هو بعيد عنها نسبياً. إن تعيين وتحديد المغزى، والبحث عن المنطق هما الشرطان الأساسيان للتعامل مع المسرح التشيخوفي. ذلك المنطق الذي يمكن المتفرج من فهم المضمون الانفعالي الحي والمؤثر في البناء الدرامي ككل، أي تلك العلاقة المتبادلة بين الناس الموجودين على خشبة المسرح وليس منطق المعلومات أو الكلمات في ذاتها، لأن النص الفني المسرحي التشيخوفي هو عبارة عن الدلالة اللفظية المسرحية ذات الخصوصية الشديدة، والتي تعمل على البحث عن مغزى الكلمات في حالة الاختفاء الكامل لدلالاتها. وقراءة مسرحيات تشيخوف ما هي إلا محاولة لفك طلاسم هذه الدلالات من أجل أن يقف الممثلون على خشبة

كل هذا دون فلسفات المعاناة الدينية، ودون جهد فوق قدرة البشر للتعرف على الحقيقة وإدراك أين الشر وأين الخير، ولكنهم ببساطة يعيشون بالشكل الطبيعي على مستوى التعرض للصدمات والهزات المعيشية المعتادة، ودون مبالغة أو جذلة. وهنا يطرح السؤال نفسه، هل يظهر شيء ما في نهاية أعمال تشيخوف كما لو كان واضحاً ومباشراً وقطعياً؟ نعم يوجد ذلك، ولكن دون رياء أو ادعاء في المعاني والدلالات، ودون حماسة وتحمس، وإنما كنتيجة لتدمير المصير وانكساره، مثل اكتشافك فجأة أنك قد وقعت مثلاً في ذلك الفراغ الخائق للأبعاد الأربعة. في هذه النهايات التشيخوفية يوجد تشاؤم إنساني عميق، وكفر مطلق بإمكان فهم وإدراك مغزى الحياة، وقسوة خفية وشك كبير، وكأنما يريد أن يصرخ بهدوء: نعم أيها البشر... ليس هناك أي أمل بسبب الرضوخ والاستكانة.. بسبب استحالة إمكانية الحياة نفسها.. يعيش فقط النساك والزاهدون، وفقط المتعصبون لأفكارهم وأعمالهم، أو هؤلاء الذين يعالجون، ويزرعون الأشجار، ويعلمون الأميين. ولكننا في النهاية نرى أن متاعب حياتهم أيضاً تزداد وتتفاقم بسبب الانحطاط والمخاطر، غير أن هذه الحالة من الشذوذ والاهتراء هي جزء من اختيارهم بمحض إرادتهم لطريقة حياتهم. وعلى الرغم من هذا الاختيار الخالي من أية إيمانات، إلا أنهم في الحقيقة قد فعلوا ذلك ليس فقط من أجل أنفسهم، ولكن أيضاً من أجل الآخرين. وعلى ضوء ذلك فقد تغلب تشيخوف على مرضه وتشاؤمه، وأعلن عن إيمانه الإنساني واختياره بهدوء وبلا ثرثرة، فجلس في «الكارثة» بمحض

المطبوعة، فإننا على أي حال لن نكتشف أي شيء آخر جديد سوى ما كتبه أنطون بافلوفيتش بأمانة، ولن نحاول إمساك أذننا اليمنى بيدنا اليسرى. سوف نقرأ فقط وبشكل بطيء و مدقق وممل، ومن المهم جدا أن يكون ذلك مملا جدا، لدرجة أن نصيح نحن أيضا مملين، بل ولنجعل الملل يتسرب إلى أنفسنا، وإلى حد يثير النفور والعزوف.

«الخال فانيا» - أعظم مسرحية لتشخوف، لكنها لم تقرأ حتى الآن. فالعنوان بسيط ومضجر وليس له صدى مسرحي. وببساطة فهو ليس عنوان شباك. خال.. خالة.. بابا.. ماما.. - كل هذا ليس بالشيء الذي يلمع ويومض، أو يهز طيلة الأذن ويجذب خلفه أو إليه. فأني «خال» (دياديا) - تبعث على الضحك، وتستدعي ابتسامة ما بسبب تركيبها اللفظية المكونة من التكرار الغريب لمقطعي (ديا)، والتي تتشابه مع الكثير من الألفاظ الموجودة في لعثام الأطفال.. (ديا - ديا)، ومثل ذلك أيضا «دادايزم». كما أن هناك اسما آخر مضافا إلى (دياديا)، هو اسم «فانيا» الراقص، والطريف بالنسبة للروس. اسم يتكون من ثمانية أحرف، منهم ثلاثة (يا)، واثنين (د). ثمانية أحرف تكون كلمتين، كل منهما تضم أربعة أحرف. إنها قسمة بالمناسبة تعطي للعنوان ذلك الإيقاع السري الدفين الذي يثبت فيه قدرا هائلا من الفتنة والسحر. وهذا ما حدث عندما سمعت اسم المسرحية باللغة الإنجليزية «انكل فانيا» بذلك الإيقاع الصوتي. وبصرف النظر عن كون الإنجليزية هي لغة تختلف عن اللغة الروسية، لكنها أعطت التسمية نغما مميزا. وباختصار، فهذا العنوان يمتلك شكلا خاصا ومميزا، وجمالا ذا تأثير

المسرح، تحت الأضواء، ويؤدون كلمات رائعة، لا تكمن روعتها وقوتها فيها، بقدر ما تكمن فيما وراءها من حدث / فعل، وقلق، ودلالات حقيقية.

التطبيق على نص مسرحية «الخال فانيا»

نقدم هنا فقط عنوان المسرحية وقائمة الأسماء، والطريقة التي اتبعها مارك رازوفسكي في قرائتها. وهذه الطريقة يطرحها رازوفسكي كروية إخراجية، ووسيلة خلاقة للدخول إلى عالم أنطون تشخوف. ويبدو أنه يتخذها لنفسه منهجا للقراءة، ومن ثم منهجا لإخراجيا ليس للنصوص التشخوفية فقط، وإنما لكافة النصوص التي يتعامل معها. ونظرا لأهمية هذه التجربة، فسوف نكتفي بالاطلاع على ما طرحه بخصوص العنوان وقائمة الأسماء للوقوف على أهم المعالم لهذه التجربة. وقد نقلتها من أوراقه ومسودات كتابه بعد ترجمتها من الروسية.

سوف نقرأ مسرحية «الخال فانيا» كما لو كنا نقرأها للمرة الأولى لكي نبدأ بعد ذلك في إخراجها على خشبة المسرح. ولذا فسوف نتوقف قليلا أثناء عملية القراءة كي نفهم شيئا ما، ونناقش ونتدبر ما نقرأه، ومن الضروري أن نغرق في أنفسنا الإحساس بهذا العمل الفني.

سوف نقرأ النص، وندرسه ونغوص فيه، وسنمر بأصابعنا في بطن شديد على كل حرف، وكل كلمة، وسوف نحصر كل ملليمتر في كل سطر، ونرجف ونرتعش مع كل علامة تعجب أو فاصلة أو نقطة أو علامة استفهام. ولن ندعي أي شيء آخر سوى تلك النظرة الهادئة إلى الصفحة

والادعاء بشكل واضح ومتحد. إلا أنه وبمنظرة واعية مدققة يتضح أن هذا الوضوح والتحدي ما هو إلا رداء يخفي الظهور الذاتي للمؤلف. وهنا تتجلى حيلة تشيخوف في تحويل انتباهنا، واتخاذ موقفًا كما لو كان لا يستهويه، وليس من مصلحته، نجاح أي مبدع يتناول هذا العمل. وهو يفعل كل ذلك من أجل أن ينقل إلينا انطباعًا بأنه يقود فهمنا وانطباعاتنا، لكنه في الظاهر يرفض التأثير علينا. فكل ما يهمه هو الطريق إلى الحقيقة، وليس العنوان هو ما يهمه إطلاقًا، لأنه يدرك جيدًا أن ذلك كاف لجذب المشاهد والسيطرة عليه، وليس هناك أي داع لافتعال أي مبالغات وحذلقات فنية لحث ذلك المشاهد وتنشيطه واحتوائه.. الخ.

ولنبداً في تحليل قائمة الشخصيات الأولى على رأس هذه القائمة «سيريريماكوف ألكسندر فلاديميروفيتش» - أستاذ متقاعد - ولكن ماذا يعني «أستاذ متقاعد»؟ فضابط متقاعد شيء مفهوم، بمعنى أنه أحيل للتقاعد. ولكن الأستاذ؟.. كيف للأستاذ - البروفيسور - أن يكون متقاعدًا؟ أن يكون على المعاش؟ إن تشيخوف هنا يضع بطله (رقم واحد بالقائمة) كما لو كان يخطو خطوته الأخيرة في الحياة، لأن التقاعد يعتبر وظيفة لعاطل، ونهاية مطاف. وهو بذلك يستدعي دراما ذلك الإنسان الذي يفضل الماضي على الحاضر، ومن ثم يظهره كعملاق متعب مستسلم.

الثانية «يلينا اندرييفنا الزوجة، سنها ٢٧ سنة».

ولنأخذ في اعتبارنا لحظتين:
١- زوجة أستاذ - بروفيسور - تنادي باسمها واسم أبيها.

٢- المؤلف يصر على تحديد عمر البطلة

مهديء بالمقارنة بتسميات أخرى مثل «هاملت» و«عطيل».

وهناك مسرحية أخرى لتشيخوف تملك نفس الخاصية من حيث علاقة القرابة بين الشخصيات وبين الاسم، وهي «الشقيقات الثلاث» (تري سستري) التي تعتبر من المسرحيات التَّشِيخُوفِيَّة المحاربة ضد الإعلانات. وعلى الأرجح فإن تشيخوف هو الوحيد الذي استطاع أن يسمي أعماله بهذا الشكل، وبإصرار على المؤلف والعادي، وكما لو كان يقول: لا تتوقعوا أي شيء مفاجيء من قبلي، فسوف أقترح لكم شيئًا عاديًا ومبتدلاً، وفي أحط صور السأم والملل.. فهل سيكون هذا ممتعًا لكم؟

«الخال فانيا» - كلمتان كفيلتان بإبعادك عن المسرح، وعن التعامل الطبيعي مع عمل فني بسوق الفن. فالمؤلف يعلن بدهاء عن حكايات وشخصيات أولها شخص ما يدعى «فانيا»، يتضح فيما بعد إنه بالنسبة لإنسان ما آخر «خال». فهل يبقى هناك شك في أن كل هذا بلاهة وضجر وسأم؟ «بلاهة وضجر وقبح» مثل الحياة نفسها. ففي الأدب العالمي، وفي المؤلفات المكتوبة خصيصًا من أجل المسرح تنتشر ظاهرة تسمية العمل باسم البطل الرئيسي مثل «لير» و«هاملت» و«عطيل» و«ماكبت» و«روميو وجوليت». ومن الواضح أن شكسبير لم يكلف نفسه عناء البحث عن أسماء غريبة. ومن هذا المنطلق فقد أطلق بوشكين بعض الأسماء على أعماله مثل «جودونوف» و«موتسارت وساليري»، وهناك المئات من الأمثلة الأخرى على هذه الظاهرة، وأنطون تشيخوف أحد هؤلاء بمؤلفيه «إيفانوف» و«الخال فانيا». ففي كل من الحالتين تبرز عملية عدم التصنع

بالضبط.

الممكن أن يكون الأمر ممتعا، بل أكثر من ممتع للدخول في المسرحية.

فماذا عن تلك الحياة في النص؟ هل هناك كلمة أو تلميح أو مميزات لتلك الحياة السابقة؟ لا شيء تقريبا يمكن استخلاصه من فم المربية العجوز «مارينا». إن اسم (سونيا) الموضوع بين قوسين في قائمة الأسماء سوف يأتي داخل النص دون أقواس، وسيصبح أساسيا، إضافة إلى أنه لا يوجد أي إنسان ينادي سونيا بـ «صوفيا ألكسندوفنا» سوى استروف. وهذا ليس مهما للمؤلف، بقدر ما هو مهم بالنسبة للشخصيات الأخرى، مع الأخذ في الاعتبار أننا قد اشترطنا أن يكون توزيع القوى على المواقف من منطلق «الزواج غير المتكافئ». ومن هنا سوف تتفاهم البواعث الدرامية الجديدة، والتي ستكون أسباب دائمة للنزاعات والخلافات. ونلاحظ أيضا أن الثلاثة أسماء الأولى بالقائمة تكون المثلث الأول للمسرحية: الزوج - زوجة الأب - ابنة الزوج - والأب عجوز متقاعد، وزوجة الأب شابة، وابنة الزوج لم تعد بعد تلك الطفلة التي ليست لديها القدرة على معرفة وفهم «الكبار».

ثم تأتي «فوينيتسكايا ماريا فاسيليفنا» - أرملة مستشار سري، وأم زوجة الأستاذ الأولى». وهذه أول إشارة عن الزوجة الأولى. ويتضح أنها من أسرة مستشار سري. ولكن ماذا يكون هذا المنصب.. مستشار سري؟ هذا لقب وليس منصبا. إذن فكم كانوا يمنحون من أجل هذا اللقب؟ لا شك أنهم كانوا أغنياء. وماذا تعني كلمة «سري» إلى جانب كلمة «مستشار»؟

وفي النهاية نصل إلى «فوينيتسكي إيفان بتروفيتش - ابنها».

وهنا يظهر موضوع السن على مستوى الإشارات فقط حتى الآن. ونتيجة لذلك فعندما تتطور الأحداث سوف يتحدث البطل كثيرا عن التوق إلى الشباب. والبطل «سيريرياكوف» يطلق على نفسه «تقريبا جثة»، وعند هذا الـ «تقريبا جثة» زوجة شابة تبلغ من العمر سبعة وعشرين عاما. وسوف يناديها بحق العلاقة الزوجية بـ «لينوتشكا»، وسيناديها «فوينيتسكي» بـ «هيلين». أما «استروف» فسوف يناديها بـ «المرأة الرائعة» و«يلينا أندرييفنا».

وهنا أيضا يظهر موضوع الزواج غير المتكافئ. وعلى الرغم من أنه قد تم الإعلان حتى الآن عن شخصيتين فقط (الزوج والزوجة)، وهما يبدو أن كثيرين مختلفين، وبرغم أن المسرحية لم تقرأ بعد، ولم يبدأ أي حدث، إلا أننا نملك فكرة ما وتلميحا عن الخلاف، ولدينا تصورا ما عن المشكلة، كما لو أن تشيخوف يتفق معنا مبدئيا على أن الزواج غير المتكافئ هو مبرر لأسباب الخلاف. وهذه بالطبع ميلودرامية مبتذلة ومكررة ملايين المرات في الأدب. ويجب أن نلاحظ أن الميلودرامية ليست لها علاقة بالمؤلف هنا، ولكنها تخص الأبطال وتلبسهم وتحيط بهم لأنهم فعليا يودون الحياة والعيش في خضم هذه الميلودراما. بعد ذلك فهناك بالقائمة «صوفيا ألكسندروفنا» (سونيا) ابنة سيريرياكوف من زوجته الأولى.

وهذا ضروري جدا من أجل فهم «تصور شخصية» سيريرياكوف. بمعنى أنه أستاذ يمتلك يلينا أندرييفنا كزوجة «ثانية»، أي أنه كانت لديه هناك حياة ما قبل يلينا أندرييفنا. إذن فمن

وها هو ذا البطل الرئيسي الذي يوجد اسمه كعنوان للمسرحية. ما هو ترتيبه في قائمة الأسماء؟ الخامس!

لم تتم الإشارة إلى عمره في القائمة، ولكن ذلك يعرف من خلال النص على لسان الخال فانيا نفسه: «والآن عمري سبعة وأربعون عاما». وتشخوف غالبا ما يستخدم طريقة تداعي البطل على الرغم من أنها تكون أحيانا خطرة، لأنها تقود إلى المفاتحة (المصارحة) الدرامية، وإلى التقليدية التي تقود بدورها إلى التصوير المباشر بشكل مبتذل. ولكن قدرة تشخوف هنا تتجلى في أن الجزء الخبيري المباشر لفهم الدور متغلغل وذائب، وفي حالة تفاعل مع المعاناة الخفية والقلق المسيطرين على البطل، مما يجعل هذه الخبرة المباشرة وليدة للحالة الشعورية، ومن ثم يستقبلها المشاهد كما لو كانت تفسيراً للتركيبة النفسية للبطل وليست كمعلومة مباشرة.

بعد ذلك فهناك بالقائمة «استروف ميخائيل لفوفيتش - طبيب».

وتركيز المؤلف على مهنة استروف لم تأت هكذا عبثاً أو من فراغ. فدور استروف في مجمله ما هو إلا معاناة، خاصة على مستوى ممارسته المهنية للطب. ولذا فهو يتغلب على تلك المعاناة بصب اهتمامه على البيئة المحيطة (كمتمحمس وليس كمتمخصص).

ثم يتليجين إلينا إيليتش - إقطاعي مفلس».

إن الدلالة والتحديد هنا للكلمة «مفلس» هما نفسهما للكلمة «متقاعد». وإشارة المؤلف إلى فقر أبطاله، وتدني قدراتهم المادية في حالتهم الآنية، وإلى موقفهم الانهزامي من الحياة، هي إشارة مهمة للغاية حيث تعتبر النظرة المبدئية

التشخوفية للناس الذين يقومون بأدوارهم في مسرحه. وبدون إدراك هذا المفهوم من الصعب فهم العالم التشخوفي، ومن غير الممكن امتلاك ذلك المفتاح الذي يمكن بواسطته فك طلاسم هذا العالم. إن أبطال تشخوف من البداية ضعفاء وعاجزون. وبرغم أن المسرحية لم تبدأ بعد، إلا أن هناك الكثير المعلن عنهم. فهم «متقاعدون» و«مفلسون» و.. الخ. وهذا التقسيم البسيط والمسبق من قبل المؤلف بمثابة تخطيط لمصائرهم المأساوية التي لم تظهر بعد في تصرفاتهم وسلوكياتهم وحواراتهم. فهؤلاء الأبطال ينتمون إلى تلك الفئة المهذرة حقوقها، وهم من الدرجة الثانية، وبالتالي فقد حكم عليهم سلفاً بتلك المأساة التي يعيشونها.

وفي النهاية «مارينا - المربية العجوز» و«العامل».

والاسم المعاصر - العصري - لهذه العجوز يثير الدهشة لعدم التطابق الواضح بينه وبين صاحبته. فهو ليس إطلاقاً اسماً لشخصية تشخوفية، وسوف توصف في أقرب إرشاد مسرحي بالسخرية التشخوفية اللازمة: «عجوز رخوة، قليلة الحركة، تجلس بجوار السماور وتحيك جوربا». أما الإشارة للعامل بأنه «عامل» تكشف عن الطابع الوظيفي للدور. إلا أننا نحاول أثناء عملية الإخراج تنمية وتطوير هذا الدور، وعدم إعطائه أبعاداً ميكانيكية اعتيادية على الرغم من أن الكاتب قد وضعه في ذيل قائمة الأسماء.

ويأتي أول إرشاد مسرحي «تدور الأحداث في ضيعة سيريرياكوف». وهو شبيه بالإرشاد الأول لمسرحية «النورس» حيث «تدور الأحداث في ضيعة

سورين»، وبالإرشاد الأول في مسرحية «إيفانوف» حيث «تدور الأحداث في قطعة أرض صغيرة بأحد القضاءات الروسية، وبالإرشاد الأول في مسرحية «الشقيقات الثلاث» حيث «تدور الأحداث في عاصمة إحدى المحافظات»، وبالإرشاد الأول في مسرحية «بستان الكرز» حيث «تجري الأحداث في ضيعة رانيفسكايا». لقد استطاع تشيخوف أن يتمرد على العالم كله، ويحاربه وينتصر عليه بمسرحياته، وبالأحداث التي تجري بكاملها في تلك البقع المنسية، وفي زوايا وغرف مهجورة ومهملة في أكثر الأماكن منافية للعقل في روسيا. وبهذا سوف تبدأ الشخصيات حديثها، وسوف تبدأ الديالوجات والمونولوجات التشيخوفية المعروفة، ولكن المهم والرئيسي هنا هو إيقاع المسرح التشيخوفي نفسه. فماذا وراء الكلمة؟ وما هي العلاقات بين الأبطال بعضهم البعض؟ بأي كلمات يموهون سلوكياتهم؟ كيف نتعرف من خلال الزخارف الكلامية على حقيقة دوافع، وأسباب سلوكياتهم الظاهرية غير المبررة، وتصريحاتهم التي تبدو للوهلة الأولى غير منطقية؟ أين الحد الذي تنتهي عنده عملية فعل ورد فعل الشخصية، والحد الذي تبدأ عنده حياة الأشباح التشيخوفية؟ وبقدر الابتكار عند الحد الأول تكون الطبيعية عند الحد الثاني.

لماذا ولأي سبب يكتئبون ويتعذبون، وأحياناً يطلقون النار على بعضهم البعض، وعلى أنفسهم (تريبيليف في مسرحية النورس)، ويخطئون الهدف مثل «الخال فانيا»؟ ماذا تعني الإرشادات التشيخوفية، خاصة تلك التي تتكون من كلمة واحدة مثل «وقفة»؟ متى تظهر، وأين تختفي منظومة الشخصيات في

الضيعة الموجودة في حيز الرؤية على خشبة المسرح، والتي تعيش في الواقع خارج الأبعاد الأربعة (خارج المكان والزمان) حيث الكآبة التشيخوفية كآبة كونية، أما كآبة الحياة العادية فهي فاتنة وساحرة بشكل ما؟

فيا أيها «الخال فانيا» فيما تفكر، وعن أي شيء؟ وما هو سر هذه المسرحية التي يحلق فوقها الموت، وهي تنتظر في المستقبل؟

٣. الفن التشكيلي وبذور تطور المسرح التشيخوفي

لا نستطيع التأكيد بأن معرض «تشيخوفنا» الذي أقامه ثمانية من رواد الفن التشكيلي الروس (بارخين - بوروفسكي - فاسيليف - كيتايف - كوتشرجين - ليفينتال - ليدر - سيربيروفسكي) في براغ عام ١٩٨٧م، وحصل على جائزة الميدالية الذهبية إبان فترة وجود المسرح السوفييتي، هو الإرهاصات الأولى للدخول في المرحلة الثالثة من تطور المسرح التشيخوفي على الرغم من أنه عكس خطوة مهمة في هذا الاتجاه. وفي الواقع فقد كانت هناك تجارب فردية قليلة كشفت عن ملامح هذه المرحلة في مطلع الثمانينيات، إلا أن هؤلاء الرواد عام (٨٧م) استطاعوا إقامة سلسلة من النماذج الأصلية التي كشفت بدرجات متفاوتة عن عالم كل مسرحية تشيخوفية، وجسدت المواقف الدرامية، والحالة النفسية، والخصائص الواقعية لتكوين الشخصيات بوسائل الفن التعبيري والمعادل الفني. والفن التشكيلي هنا لا يقتصر على المفهوم السائد والمبتذل الذي يتمثل فقط في الديكور، ولكنه يبدأ

من التصورات التصميمية التشكيلية الأولى أثناء القراءة الأولى للنص، ثم الرسوم الكروكية المبدئية على الورق أثناء القراءات التالية المتعددة، وحتى الماكينات والتصميمات المبنية أساسا، والمنسوجة بعضوية وتجانس مع البناء الفني الدرامي للمسرحية.

ومن ناحية أخرى نجد أن الكتابات النقدية، والتجارب الإخراجية في مرحلتي السبعينيات والثمانينيات، والكتب التي صدرت أيضا في هاتين المرحلتين عن المسرح التشيخوفي، قد ساهمت جميعها في تكوين تيار فني مسرحي بكل عناصره، ومنها الفن التشكيلي بالتحديد، الذي أخذ على عاتقه تبني النزعة الجديدة في المسرح التشيخوفي. بل استطاع هذا التيار، ليس في روسيا فقط وإنما في دول كثيرة منها إنجلترا على سبيل المثال، أن يتعامل مع النصوص التشيخوفية برؤية نافذة وواسعة على مستوى الزمان والمكان. ومن ثم أمكن للعديد من المخرجين المسرحيين مد الخطوط الدرامية في النصوص التشيخوفية على استقاماتها - والاستقامة هنا ليست بمفهومها المباشر - واستنباط أحداث درامية مرتبطة ارتباطا عضويا بما كتبه تشيخوف في نصوصه الأصلية، مما أدى إلى خلق أفاق جديدة لتطور هذا المسرح على كافة المستويات. والمثال الواضح على ذلك جاء في مهرجان موسكو الدولي الرابع للمسرح المدرسي والذي شاركت فيه عشر دول أجنبية إضافة إلى روسيا، وتضمن ٢٥ عرضا مسرحيا مختلفا، اختير منها ١٢ فقط بالمسابقة الرسمية. وقد نالت العروض التشيخوفية نصيب الأسد في هذا المهرجان، حيث عرضت مسرحية «الشقيقات الثلاث» في ثلاثة عروض

مختلفة، ومسرحية «بستان الكرز» في ثلاثة أخرى. أما مسرحية «النورس» فقد عرضت في عرضين، الأول من لندن للمخرج الإنجليزي «سام كوجان»، وقدمته فرقة «مدرسة فن الممثل». والثاني من قازان للمخرج التتاري «فريد بيكتشانتايف»، وقدمته فرقة «المسرح الأكاديمي التتاري». وقد جاء العرضان - التتاري والإنجليزي - بشكل عال من المهارة والإتقان، وعلى مستوى رفيع من التقنية والحداثة. وسوف يتم التعرض لهما في وقت آخر نظرا لأهمية وجهات النظر التي طرحها كل من المخرجين في حديث معهما. وبالتالي فسوف ينصب الحديث هنا على عروض مسارح موسكو والمدن الروسية الأخرى لمسرحية «النورس».

فنحن اليوم نعيش مرحلة جديدة تماما من المسرح التشيخوفي، حيث يفهم الفنانون التشكيليون مهامهم بشكل جديد ومختلف نسبيا. وعندما نرصد الأعمال - العروض - المسرحية التشيخوفية للموسم الحالي، لا يمكننا فقط القول إن هذا الفهم الجديد قد تجسد، أو تحقق على نحو ما، وإنما يمكننا الجزم بأن هذه الأعمال استطاعت أيضا أن تعبر بذاتها عن الاتجاه العام الذي يظهر في تناول - إخراج - مختلف المسرحيات، معاصرة كانت أم كلاسيكية. والأمر هنا يتعلق بالنزعة الخاصة بالمعالجة المسرحية للعرض في إطار التصميمات المسرحية، والتي تظهر خصوصيتها على مستويين. أولا: في تكوين، أو بناء العالم - الفضاء - المكاني الذي ستمثل فيه المسرحية، أكثر مما هي عليه في توصيات المؤلف نفسه. بمعنى أننا هنا نواجه قضية إعادة إحياء المسرحية في عالم مكاني يختلف تماما عن

الأمكان التي دارت فيها أحداث المسرحية المكتوبة - النص.

مما يتطلب من المخرج ضمان حل إشكالية الحالة الهولوية / المادية للحدث وفقا لما فيه من هارمونية / تعبيرية، ووفقا لما ينطوي عليه من معادلات شاعرية / فنية من جهة أخرى.

ثانيا: في الكشف التدريجي، والإفصاح المستمر عن الأفكار / الأبعاد الخاصة للمعادلات التعبيرية الفنية / الموضوعية أثناء سير حدث معين على مستوى سياق الحديث - المونولوجات والديالوجات -، وعلى مستوى الحدث ككل، الفكرة العامة للحدث في ارتباطها بالفكرة العامة لموضوع المسرحية.

وبخصوص هذه النزعة، أو هذا الاتجاه الخاص بالمعالجة المسرحية للعرض في إطار التصميمات المسرحية، فالفنان التشكيلي المعاصر يسعى لإعطاء التصميم - الديكور إن جاز التعبير، وللتبسيط فقط - دورا خاصا في العرض المسرحي للكشف عن أفكار الأبطال ودواخلهم وتكوينهم النفسي ونوازعهم الإنسانية، حتى وإن تغير الديكور أكثر من مرة في حدث واحد.

ومن هنا تأتي صعوبة التعرف في البداية، على مسرحية ما معروفة لنا، بسبب الديكور - التصميم - الذي لا يحمل خصائصها المتعارف عليها في الماكينات والتصميمات الاعتيادية التي تعودناها في العروض السائدة. والمثال على ذلك، تلك الديكورات التي وضعها الفنان التشكيلي «ميسيريير» بمسرح موسكو الفني لمسرحية بوشكين «بوريس جودونوف»، والتي لم تكن تتناسب فقط مع هذه المسرحية، وإنما كان من الممكن أن تمثل عليها أي مسرحية لشكسبير مثلا،

على أن تكون أحداثها الدرامية قريبة بدرجة ما إلى الأحداث الدرامية لـ «بوريس جودونوف».

وبالنسبة لمسرح تشيخوف، فقد كان المثال الواضح لهذه النزعة المعاصرة - الاتجاه الجديد - في ديكورات الفنان التشكيلي «بارخين» في مسرحية «إيفانوف»، التي تمثلت في صندوق من الحديد الصدى مع أربعة من الأعمدة الحديدية. وقد جاءت هذه الديكورات كمثال كلاسيكي للتصميمات المسرحية الحديثة، ولكنها في نفس الوقت تتفق مع الاتجاه الجديد من حيث عدم وجودها في توصيات مؤلف النص، ومن حيث غرابتها واختلافها عن السائد رغم كلاسيكيته. ومع تطور أحداث هذه المسرحية نجد أن الديكور يكشف تدريجيا وباستمرار عن معناه، وعن علاقته الدرامية بصلب الحدث وعالمه النفسي، ومعادلاته الشاعرية - الفنية، إن جاز التعبير.

التطبيق في عرضي «بستان الكرز» و«النورس»

وفي الفترة الأخيرة جاء هذا النمط التصميمي الجديد لمسرحيات تشيخوف في عرض «بستان الكرز» و«النورس». ففي «بستان الكرز» التي عرضت على خشبات مسرح «أوديون» بباريس، ثم على خشبات مسارح سانت بطرسبورج، استطاع الفنان التشكيلي «كوتشيريغين» أن يضع تصميماته الديكورية في شكل مهم للغاية، لينجز بذلك عمله الثالث في مجال الديكور المعاصر - الاتجاه الجديد - لمسرحيات تشيخوف، والذي تجلى فيه بوضوح ذلك المنهج الفني بالمقارنة بتجربتيه السابقتين (الأولى كانت عام ١٩٩٠ على مسارح طوكيو، والثانية

كانت على خشبات المسرح الدرامي الكبير (في موسكو). هنا يمكننا رصد تطور هذا المنهج الجديد عند «كوتشيرجين»، حيث انتقل من عالم الأشكال والأنماط الشعاعية والحياة الروحية الذي أقامه في مرحلة السبعينيات والثمانينيات، إلى عالم الأشكال والأنماط المعاصرة في إطار النزعة الجديدة. ففي العرض الأخير لمسرحية «بستان الكرز» على المسرح الدرامي الصغير بموسكو، اتضح أن بستان الكرز نفسه كنمط أو كشكل فني، لم يعد ضروريا بوصفه وبشكله القديم للفنان التشكيلي وللمخرج على حد سواء (مع العلم بأن هذا النمط أو الشكل الفني لم يكن موجودا في مسرحيات «بيتر بروك» المعروفة، ولا في مسرحيات «كريتش»).

ولم يكن رفضهما له، أو عزوفهما عنه، هو الأول من نوعه، حيث ظهر ذلك في عروض «جون ستريلر» في أواسط السبعينيات عندما اتخذ شكل البستان أبعادا في غاية الأهمية (والحدائق) تخص التأويلات والتفسيرات والحلول الفنية والإخراجية للمسرحية). فالمعرض يبدأ بظهور منظومة من المرايا والنوافذ مختلفة الأشكال والأحجام والارتفاعات، والتي تذكرنا على نحو ما بمظهر الضيعة الروسية القديمة. وقد قسمها الفنان إلى ثلاث مجموعات «بلوكات» معلقة على هضبة في وسطها بحيرة صناعية (من الصعب وصف هذه المنظومة الديكورية بالكامل من وجهة النظر التقليدية) مشابهة لـ «البحيرة السحرية» في مسرحية «النورس» لتشيخوف أيضا. هنا وإن كانت البحيرة تبدو غير مناسبة لعرض مثل «بستان الكرز» من حيث الموضوع، إلا أنها تلعب دورا مهما

وحيويا في تحقيق الوظائف الفنية. فهي تجمع حولها الشخصيات — في وسط المسرح — وتجعل الأحداث متمركزة حولها، وهي في الوقت نفسه مكان لسير المراكب وإقلاعها في اتجاه مجهول، وهي كذلك الهاوية التي تبتلع الثريا المعلقة فوق رءوس الراقصين في الفصل الثالث. وبشكل عام فالمنظومة الثلاثية (المجموعات الثلاث للمرايا) تلعب دورا حيويا في العرض، حيث تعتبر مرآة تعكس الصور، ومنظرا — خلفية — طبيعية، وستارا يخفي الشخصيات مثل الستار الياباني. ولذا ففي لحظة ما تظهر فيها — في المرايا — بعض الخيوط التي توحى بصلب الموضوع. وبالتالي يمكن فهم ما ينعكس على سطحها بطريقتين. الأولى كمنظر طبيعي يظهر من النافذة، والثانية كرسوم وأشكال فنية ملونة على أطراف الستائر.

وخلال سير وتطور الأحداث تجري العديد من التغييرات المهمة على مستوى الديكور. فبدلا من المرآة أو الشباك نرى إطارات خاوية تقل رويدا رويدا، مما يعطي انطباعا باحتضار الحياة ليس فقط في منزل «رانيفسكايا»، وإنما في العالم كله وبأبعاد أكثر عمقا على مستوى الوعي نفسه؛ وفي النهاية نرى، وسط حقول الثلج اللانهائية، أطراف المرايا والنوافذ التي تشبه صلبان المدافن وهياكل الكنائس في الواقع الروسي القديم.

يعتبر عمل «كوتشيرجين» هذا دليلة واضحا على أن التصميم المسرحي يعطي إمكانات خلاقة لحل العديد من الإشكاليات الفنية، وتحقيق الكثير من المعادلات الفنية المسرحية التي يمكن أن تستخدم لتطوير الحدث المسرحي دراميا. وعلى ضوء هذا يمكن تناول الكثير من

مكانية - مسرحية خاصة، جسدت بفنية عالية مواقف الحياة، وخلقت الأحداث الدرامية، وحددت مصائر الناس - أبطال المسرحية. في هذه الحالة كانت الفكرة الرئيسية التي شغلت «بوروفسكي»، وكانت مركز اهتمامه، هي شخصية «أركادينا» بصفتها ممثلة. فهي الشخصية الرئيسية في المنزل - في الحياة، وهي التي تسيطر على كل شيء: على مصير ابنها، ومصائر المحيطين بها، ومجريات الأحداث في حياة الجميع. وتنسحب هذه السيطرة أيضا على حياتها فوق خشبة المسرح والعكس أيضا. بمعنى أن سيطرتها على الخشبة كممثلة وبطلة تعطيها الدافع والقوة اللازمين لد هذه السيطرة في الحياة - المنزل: فهي بطلة وشخصية مسرحية في عملها كممثلة، ومن ثم لا تفصل بين وظيفتها - عملها - عندما تمثل دور البطولة، وبين حياتها كإنسان في الحياة العادية وسط الناس، إنما تمارس إحساسها بالتفوق والبطولة والعظمة أيضا في الحياة كما تمارسه على خشبة المسرح. من هنا بالتحديد يأتي وجود الجدران الخشبية التي صنع منها «بوروفسكي» فضاء المسرحي، وكذلك وجود الأعمدة الخشبية الهشة المغطاة بصور «أركادينا»، وإعلانات و (أفشات) مسرحياتها التي مثلتها في مختلف أنحاء روسيا. وكانت كل هذه التكوينات تجاور الفضاء الديكوري الذي يضم (الفراندا) الزجاجية، وتعكس بواقعية شديدة حياة الريف الروسي في هذه الفترة. هنا في هذه المنظومة الديكورية المفتوحة وضع الفنان التشكيلي مرآة حقيقية ضخمة مكونة من ثلاثة أجزاء (ثلاث درفات) تشي بأهميتها الكبيرة لـ «أركادينا» في العمل كممثلة، وفي حياتها كامرأة وبطلة مسرحية أيضا.

الإشكالات الرئيسية التي كانت موجودة في العروض المسرحية التشيخوفية السابقة. وعلى سبيل المثال، عندما صمم الفنان التشكيلي «بوروفسكي» ديكورات مسرحية «بستان الكرّز» التي أخرجها «يوري لوبيموف» على مسرح «ديونيس» في أثينا، استطاع أن يدول بستان الكرّز، ويجعله شيئا واقعيا وملموسا، على عكس تجربته السابقة عام ١٩٧٣، والتي جعل فيها البستان معادلا موضوعيا لاضمحلال وضمور الثقافة الروسية، فتقلصت بالتالي الفكرة العامة للمسرحية أما العرض الأنّي فقد جاء في قاعة فصلت فيها الأعمدة صالة المتفرجين عن خشبة المسرح، إلا أن الفنان التشكيلي هنا حطم هذا الفاصل، ووجد الفضاء - المكان - المسرحي، وحول المسرح كله إلى بستان كرّز لعبت فيه الأعمدة دور الأشجار نصف السوداء ونصف البيضاء. وبالتالي تحول البناء الفني المعماري للمسرح إلى حديقة واسعة تضم الجميع - الممثلين والمتفرجين - لتحقيق بذلك أهم أفكار المسرحية، وهي أننا جميعا نعيش في هذا البستان - العالم، وإن ما يحدث فيه سوف ينعكس علينا جميعا شئنا ذلك أم لم نشأ.

وفي مسرحية «النورس» التي قام بوضع تكويناتها الفنان التشكيلي «بوروفسكي» وعرضت على مسرح «ديونيس» بأثينا أيضا، كانت جميع الحقائق المحيطة بحياة الأبطال تظهر تدريجيا وبوضوح أمام الجميع على خشبة المسرح. إلا أن الفنان التشكيلي هنا لم يلتزم بأي توصيات كتبها المؤلف في النص بخصوص المكان والديكور التي تجري فيها أحداث المسرحية، بقدر ما استطاع أن يبني منظومة فضائية -

زجاجي به أزهار السوسن البيضاء. وبهذه الطريقة تم حل إشكالية «البحيرة السحرية» التي تشابه إشكالية «بستان الكرن»، عن طريق طبيعة المواقف الدرامية والصراع الدرامي كما يراهما الفنان التشكيلي، وكما جاء بصورتيهما على خشبة المسرح أمام الجمهور.

ولو قارنا، من وجهة نظر تطور البحث المسرحي، إخراج نفس المسرحية على مسارح بودابست عام ١٩٨١، وكيف استطاع «بوروفسكي» حل إشكالية «البحيرة السحرية». فسوف نجد أن الركيزة الأساسية للصراع الدرامي في ذاك العرض كانت «البحيرة» نفسها، حيث دارت حولها جميع الأحداث، وجميع الديالوجات والمونولوجات حول طبيعة الفن والحب والحياة. وكأن البحيرة بالفعل حقيقية، بها ماء حقيقي تجمد في الفصل الرابع. أما الإخراج الآنني فهو لا يحمل أيا من خصائص الديكور القديم الواقعي، بقدر ما يحمل خصائص مغايرة تماما بكل ما تتضمن من تحولات وأبعاد جديدة.

أما المحاولة الأخرى لخلق نفس صورة البحيرة على مسرح «طاجنكا» قبل انقسامه إلى قسمين نتيجة للمشاكل والخلافات في نهاية الثمانينيات (لم تكن هذه الخلافات فنية بقدر ما كانت خلافات سياسية محضة لعبت فيها البيروسترويك دور الرئيسي، حيث نشبت الخلافات بين نيقولايد جوبينكو وزير ثقافة ميخائيل جورباتشوف آنذاك والممثل والمخرج بنفس المسرح، وبين المخرج المعروف يوري لوبيموف العائد لتوه من فرنسا، والذي أعاد له جورباتشوف الجنسية السوفييتية. وعلى أثر هذه المشاكل الساخنة انقسمت فرقة مسرح طاجنكا

فهي تقضي معظم أوقاتها أمام المرأة (من أجل الماكياج، أو ترديد بعض الجمل، أو التأكيد على جزء ما من الحركة.. إلخ) قبل الخروج على خشبة المسرح (في مسرحية تشيخوف «النورس» والتي تعتبر مسرحها الخاص من أجل نفسها) وتحولها إلى شخص آخر تماما، لنفاجأ بأن دورها كممثلة يبدأ أيضا أمام المرأة، حيث تلعب دور ممثلة داخل المسرحية. وبالتالي فكل ما يحدث، وكما يحدث في الحياة قبل صعودها على الخشبة، نرى له انعكاسا حقيقيا وواقعا، ومطابقا أيضا لحياتها على خشبة المسرح.

ومع تطور الأحداث، وتطور أبعاد كل شخصية نرى العديد من المفاتحات العاطفية، والمكاشفات الوجدانية، حتى يغلق مصراع المرأة (إحدى درفاتها الثلاث) في الفصل الرابع، وتغطي درفة على أخرى لتتحول إلى مكتب «تريبيليف» ويبقى الجزء الثالث مرآة عادية.

ويظل الحال كما هو عليه حتى مجيء «نينيا» لتلقي نظرة أخيرة على وجهها اليابس، فتلقي في نفس الوقت بأوراق ومخطوطات «تريبيليف» على الأرض دون أن تلاحظ ذلك، وبفعلها هذا توجه ضربة مؤلمة إلى «تريبيليف»، لتضع الحد النهائي لكل الضربات السابقة على الحجر قبل انفلاقه. هنا تلعب المرأة ذات الدرفات الثلاث دور «البحيرة السحرية»، حيث شكلت انعكاسات الأشياء على سطحها المعادل الشعاعي (من وجهة نظر الفنان التشكيلي) لمضمون أحداث المسرحية (استطاع الفنان هنا أن يعكس حتى قرص القمر على سطوح هذه المرايا).

هذا ولم تكن أيضا مصادفة أن طائر النورس الأبيض يحوم طوال الوقت فوق المرأة، بينما على الأرض هناك يقبع إناء

العريقة، لتسقط بذلك إحدى أعلى رايات المسرح السوفييتي)، قد جعلت من موضوع انتحار «ترييليف» الخط الرئيسي لماكيت «بوروفسكي» بالاشتراك مع الفنان التشكيلي «سولوفيوف». وجاءت هذه التيمة الدرامية بشكل غير متوقع إطلاقاً عن طريق «البحيرة السحرية» الميتة، والتي أصبحت تشكل معادلاً مسرحياً له خصوصيته (كما في عرض ١٩٨١ في بودابست) لتتحول في نهاية العرض إلى مجموعة من الأحجار المحطمة المتساقطة من جدران مسرح «طاجنكا»، ولتكشف عن مدى الخواء الشامل عن طريق النوافذ والثقوب، والذي ظهر كخلفية عامة تنبئ بالمأساة القادمة، أو التي حدثت بالفعل. في هذا العرض ظهرت مسرحية «النورس» في عيون الفنان التشكيلي كأخر عرض مسرحي على خشبات مسرح «طاجنكا» الموحد، قبل انقسامه، ليتضح ذلك الارتباط الوثيق بين الموضوع الرئيسي للنص والأحداث الواقعية التي جرت بالفعل للمسرح ولالاتحاد السوفييتي ولروسيا بعد ذلك. وبذلك أنهى المسرح حياته بمسرحية لتشيخوف كما بدأها أيضاً بمسرحية لتشيخوف.

وعلى مسرح «ماجنيتوجورسك» قدم الفنان التشكيلي «فيدانوف» النموذج المعادل «للبحيرة السحرية» في ثلاث بحيرات وليس في بحيرة واحدة، حيث غطيت خشبة المسرح بالكامل ببلاستيك فضي اللون، وجلس المتفرجون على حافته، أي على شاطئ البحيرة، وبالقرب منهم أقيمت بحيرة أخرى صغيرة سبح فيها كل من «دورن» و«ياكوب»، واصطاد منها «تريجورين» السمك. وفي نفس الوقت تمثلت القاعة على شكل بحيرة ثالثة

ظهرت وسط الضباب الكثيف الذي خيم على الصالة بداية من ستار المسرح وحتى باب الدخول، مما أشاع حالة من الحيرة والترقب والغموض ساهمت فيها مونولوجات بطلة المسرحية بقدر كبير من الخيال والسوريالية.

أما التجربة الأخرى الجديدة في علاج موضوع «البحيرة السحرية»، فكانت للفنان التشكيلي «زوغربيان» على مسرح مدينة «فولوجدا» بشمال روسيا، حيث غطى دائرة المسرح بالكامل بنسيج رمادي مجعد أعطى شكل الأمواج تحت الإضاءة التي تم التعامل معها بحساسية عالية. ومن هنا تجسدت أمام المتفرج صورة البحر بشكله المعتاد. وعند أقصى طرف دائرة المسرح ارتفع منزل صيني مسدس الشكل بجدران من الزجاج، وبه ثلاثة أبواب مسددة الشكل أيضاً تقع على مسافات متساوية من بعضها البعض بحيث تحيط بالمنزل كله. وتذكرنا هذه التصميمات والتكوينات الديكورية بالـ «هاسيجاكي» الطريق الذي يخرج منه الممثلون في مسرح الـ «نو» الياباني. أما شكل المنزل بالجدران المزينة بالمشغولات والمنمنمات، والإطارات المعدنية المخرمة، والمنسوجات المجعدة المتموجة والدانتيل بألوانها المتعددة من الأحمر إلى البنفسجي إلى الأزرق (بفضل الإضاءة طبعاً)، يعطينا درساً مهماً في الأساليب الفنية الحديثة. وفي هذا العرض تم تصميم الضبيعة التي جرت فيها أحداث المسرحية على أساس التأثير البصري الذي تولدت فكرته لدى الفنان التشكيلي من تأثره بأشعار «جوميلوف» في وصفه للتعريشة الموجودة وسط النهر والتي تبدو كما لو كانت قفصاً تعيش فيه فراشة، وتأثره أيضاً بأساليب الفن

عليه الممثلون، والذي لا يلبث أن يصبح في النهاية طاولة كتابة «تريبيليف» حيث يجلس الجميع حولها في ملابسهم السوداء وقت طعامهم الأخير الذي تليه لعبة «الحظ»، وحيث يجري في نفس المكان وفي نفس الوقت مشهد انتحار «تريبيليف» الذي ينهي المسرحية.

ملاح اكتمال المرحلة الثالثة

إن ما تحدثنا عنه من تجارب في إيجاد المعادل الموضوعي في مسرحيات تشيخوف، يعتمد أساساً على الفكرة العامة حول مضمون المسرحية ويشترط وجود الوسائل الفنية في إخراجها، ومنها الديكور بشكل أساسي والذي يهمننا بالطبع هنا. وعلى ضوء ذلك بعلاقته بعنصري النزعة الجديدة التي تحدثنا عنها في البداية، يمكننا أن نختم وجهة النظر هذه بالحديث عن تجربة إخراج مسرحية «النورس» على مسرح «الاتحاد الشيوعي» مسرح الكسمول اللينيني - بموسكو، والتي تشغل مكاناً متميزاً ومهماً وسط جميع التجارب السابقة والحالية، حيث استطاع المخرج تقديم منهج متفرد في تنظيم المسرح، واعتمد على تقسيم أحداث المسرحية إلى لوحات فنية يتغير فيها الديكور باستمرار بما يتوافق مع كل مشهد. وقد استطاع الفنان التشكيلي «شينتسيس» أن يجسد كل هذا عبر استخدام التصميمات المسرحية من أجل الفكرة العامة، ومن أجل أهداف أخرى متعددة. فانطلاقاً من مبدأ التأثير البصري، واعتماداً على ثلاثة مواضيع أساسية في المسرحية، استطاع الفنان التشكيلي أن يحدد شكل التصميمات التي يمكنها أن تجسد هذه المواضيع على

التعبيري لدى فناني فرقة «عالم الفن» في بداية القرن العشرين. ولقد استجاب الديكور للمعنى الكلي للنص، أو بمعنى أدق جاء الديكور بالمعادل الموضوعي العام لمضمون النص المسرحي. فكل ما يجري في المسرحية - مسرحية النورس - بعد فترة الراحة في مسرحية تريبيليف - المسرحية التي كتبها تريبيليف داخل مسرحية النورس - يبدو كما لو كان وليد خيال تريبيليف نفسه، حيث تختلط الحقيقة بالخيال، ويمتزج الواقع بالوهم. وعلى سبيل المثال، عندما يصرخ «تريبيليف»: «انزلوا الستار. نرى الستار بالفعل ينزل على التعريشة ليغطي الممثلين الموجودين بداخلها، والذين يتفرجون على «نينا» الواقفة على خشبة المسرح في مسرحية «تريبيليف» أثناء ترديدها لمونولوجها. وابتداءً من هذه اللحظة تنتهي حياتهم الواقعية داخل مسرحية «النورس» ليصبحوا شخصيات في مسرح «تريبيليف» ولدها خياله المريض، وحيث أصبحت لديها أدوار أخرى، وملابس أخرى تتفق وهذه الأدوار. ومرة أخرى، عندما يرتفع الستار، نرى أبطال مسرحية «تريبيليف» يرتدون الزي التنكري الذي هو خليط من الزي الشرقي والغربي، وعلى وجوههم أقنعة تخفي ملامحهم. الخ. هنا تجري جميع الأحداث على سطح هذه الجزيرة بالتعريشة الموجودة عليها، والجسر الذي يتغير شكله متخذاً تكوينات مختلفة تبعاً لسير وتغير الأحداث. وفي الفصل الأخير نشاهد تدمير التعريشة التي لم يتبق منها سوى الهيكل فقط، واختفاء البحيرة التي حلت محلها مجموعة من الخرق البالية المختلطة بقطع الأخشاب المتناثرة، وقد تحول الجسر إلى مجرد ارتفاع خشبة المسرح الذي يسير

مستوى الحدث والأسلوب والزمن.

الموضوع الأول: يعتمد على التأثير البصري، فنشاهد حائط (الفيراندا) الزجاجي والنوافذ والستائر البيضاء الخفيفة المزركشة والحلابة بالذات، مما يوحي بالصفاء، ويعطي انطباعاً بالسعادة والهدوء. عندئذ يأتي «تربيليف» ليدمر هذا البناء النفسي المنسجم بتدميره البناء الديكوري الفني، حيث يخلع الستائر بعنف، ويفتح النوافذ في هياج وتوتر، لتكشف بدورها عن الهاوية السوداء من ورائها. وبعد ذلك يأتي العمال ليكملوا ما بدأه «تربيليف»، فيحطمون ما تبقى من النوافذ.

الموضوع الثاني: لحظتئذ، وبعد هذه الحالة التدميرية، يتضح أمام المتفرج المشهد البصري الرئيسي المتمثل في «البحيرة السحرية» التي تشكل فضاء المسرح بالكامل. وعلى الرغم من بعض ملامحها الواقعية، إلا أنها لا تمت بأي صلة للامح الطبيعية الروسية الواقعية. وفي الواقع فهذه الطبيعة الموجودة على خشبة المسرح لا تمثل بأي حال من الأحوال الحياة الريفية الروسية في الضيعة بترفها وثرائها، وإنما تمثل الموت حيث يسود اللون الأسود على المسرح بالكامل: في جذوع الأشجار، وعلى الأرض، وفي السماء المنخفضة التي تكاد تلامس سطح الماء البارد المليء بالقاذورات. وباختصار شديد فالفنان التشكيلي هنا لم يعرض علينا سوى ذلك العالم المنبثق من خيال «تربيليف» المريض في مسرحيته. ذلك العالم الخاوي منذ آلاف القرون، حيث الأرض مقفرة يعمها البرد والخواء والوحشة. وهذا ما كان يريد أن يصوره «تربيليف» في مسرحيته: (أنت أيتها الظلال القديمة

الموقرة، التي تهوم تحت جنح الليل فوق هذه البحيرة، نوميًا، ولنر في الحلم ما الذي سيكون بعد مائتي ألف عام. سورين: بعد مائتي ألف عام لن يكون هناك شيء.

تربيليف: حسنا، فليصورا لنا إذن هذا اللاشيء.

الموضوع الثالث: في الفصل الأخير يتبدل المسرح كلياً وبشكل يدل على وجود إمكانات فنية متفردة وواسعة الحدود. فيتغير شكل الطبيعة المبتة ببحيرتها السحرية، ويطل علينا منظر مغاير تماماً لما سبقه بكل المعايير، حيث يختفي ذلك الفضاء الواسع ويحل محله البيت العادي المحدد الأبعاد. ونجد أنه، على مستوى الشكل، قد تم الانتقال من أحداث الفضاء المفتوح إلى أحداث المكان المغلق. وعلى مستوى المعنى، فبدلاً من المفاهيم الفلسفية العامة تم الانتقال إلى المفاهيم الحياتية — المكانية المحددة. وعلى مستوى الأسلوب، فالديكور الجديد، متمثلاً بقطوع القماش والستائر والمنسوجات المختلفة التي تستخدم في أساليب الديكور الحديث.

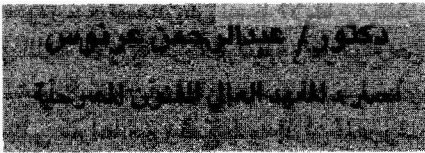
إن الفنان التشكيلي في هذا العرض لم يقصد إطلاقاً إثارة إعجاب المتفرج أو ترسيخ فكرة ما لديه بالجلال والعظمة بما فعله من نقلات متتالية على مستوى الديكور، أو بما استخدمه من ستائر ومنسوجات ملونة مختلفة المساحات والأشكال، وإنما أراد أن يؤسس نموذجاً بصرياً لوضع ضروري لا يمكن الحياد عنه أو الإفلات من قوانينه التراجيدية التي تمثل في النهاية ضرورة حتمية على مستوى الفعل الدرامي المسرحي في علاقته بالقوانين الدرامية الحياتية التي تحكم أحداث ومجريات الواقع المعاش.

فالناس يحاولون تبرير حياتهم التي تنطوي على المأساة في جوهرها، والإفلات من الطبيعة الكونية للموت، باختفائهم خلف الديكورات المسرحية الجميلة. ولكنهم، ونحن معهم كمتفرجين نعرف أن الأمر سيان، ولا توجد لدى أي منا وسيلة واحدة للإفلات من هذا المصير. ولذلك نجد في النهاية أن جميع قطع القماش والستائر وخلافه تنهار جميعا لتكشف مرة أخرى عن الطبيعة المحتضرة، والفضاء الميت حول البحيرة المسحورة وفي وسطها «نينا» المتجمدة مع «تريبليف»، المتجمد أيضا، بعد انتحاره مباشرة، في مشهد من أهم مشاهد الحركة المسرحية في المسرح الحديث. ومن الواضح أن هذه النهاية لا تنطوي على فكرة تقوية وترسيخ أبعاد المأساة بقدر ما تنطوي على تخفيفها، لأننا هنا نواجه قضية التنبؤ بالمأساة وما تنطوي عليه من أبعاد درامية على مستوى الفن والواقع، وحيث التنبؤ بالمأساة في حد ذاته أقوى بكثير من وقوع المأساة نفسها. والآن يبدو أن المرحلة الثالثة من

مراحل تطور المسرح التشخيوفي قد قاربت على الاكتمال، إن لم تكن قد اكتملت بالفعل خلال هذا القرن. فالمرحلة الأولى استغرقت خمسة قرون بداية من عروض مسرح موسكو الفني وحتى سنوات الستينيات. وهي مرحلة التكوين في المسرح التشخيوفي عن طريق توظيف الديكور، أي محاولة إيجاد تصورات لأماكن الأحداث، والتي يمكن أن نطلق عليها المرحلة الكلاسيكية. بعد ذلك وفي مرحلة السبعينيات والثمانينيات جاءت مرحلة البحث عن الوسائل الفنية لإيجاد المعادل الموضوعي لمضمون النص المسرحي في إطار ما سمي آنذاك بـ«الأسلوب الكبير» الذي ساد في هذه السنوات. أما المرحلة الحالية - الثالثة - فتسمى بمرحلة «الديزائن المسرحي»، والتي تفتح آفاقا جديدة وواسعة لإعادة قراءة النصوص التشخيوفية، وإبداع تصورات إخراجية جديدة أكثر قوة وتفصيلية دون إهمال الخبرات المتراكمة عن المراحل السابقة.

تتناول هذه الدراسة الإيقاع المسرحي بعد التعرف عليه من خلال المفهوم الشمولي للإيقاع لغة واصطلاحاً وعلاقته بتكامل الفنون في الصورة المسرحية حينما تتحاور مفرداتها المرئية والمسموعة داخل أطارها وذلك عندما يجسد المخرج أو مبدع العرض (الطرح الشعاري) لمؤلف ما، أو حينما يتفجر الإيقاع من عرض مسرحي ليس بالضرورة أن يقوم على البناء الأرسطي مثل العروض الراقصة الحديثة، أو غيرها من العروض المسرحية التشكيلية الحركية التي تغمرها الإضاءة وتحركها الموسيقى والمؤثرات في تناغم إيقاعي فتبدو الحركة الفردية والجماعية تحت تأثير الظل والنور كأنها لوحات النحت البارز أو الغائر أبدعها فنان النحت الخلاق ولتصبح معادلاً مرئياً وسمعياً لفكرة تولدت في وجدان مبدعها. وقد تكون تلك الصورة تجسيدا لأحد عروض المسرح الحديث مثل عروض مسرح الواقعة وغيره بل وحتى في العروض ذات الطابع الطقسي العفوي التي تدور في فلك الظاهرة المسرحية حينما تصاغ من خلال مبدع ما.

جدلية مكونات الإيقاع المسرحي في الصورة المسرحية



<http://Archivebeta.Sakhi.org>

ذلك لأن الإيقاع هو العامل الأساسي الذي يعطي الحياة للمسرحية وهو الذي يربط بعضها البعض في كل متجانس. (١)

وإذا كان الإيقاع هو الذي يربط أجزاء العرض في كل متجانس فربما يكون الجهل بأهمية الإيقاع وعدم الوعي به هو الذي قد يحدث ما يطلق عليه الخلل الإيقاعي فيعمل على تفتيت هذا الكل المتجانس وقد يؤدي هذا الجهل بقيمة الإيقاع إلى الرتابة، فيدفع إلى الملل وتكون النتيجة عدم التواصل مع العرض المسرحي ومن ثم تكمن أهمية الإيقاع. إذن ما هو الإيقاع لغة واصطلاحاً؟ يقرر التفسير اللغوي أن معنى الإيقاع جاء من إيقاع اللحن أو الغناء وهو أن يوقع الألحان ويبينها، وسمى الخليل كتاباً من كتبه في ذلك المعنى وهو كتاب الإيقاع. (٢) ويطالعنا تفسير لغوي آخر ليري أن الإيقاع هو اتفاق الأصوات وتوقعها في الغناء و«التوقع» هو أن يصيب المطر بعض الأرض ويخطيء بعضها» (٣)

ويرجح البعض أن لفظ الإيقاع مشتق في اللغة العربية من التوقع، وهو نوع من المشية السريعة، فيقال وقع الرجل «أي مشى سراعاً مع رفع يديه إذ أن المعروف أن مشية الإنسان من أهم المرتكزات الحيوية التي يرجع إليها الإيقاع.

ويضيف صاحب التفسير السابق أن كلمة إيقاع RYTHM في اللغات الأوروبية تشتق من لفظ RTHMOS الذي يأتي من فعل معناه الانسياب أو التدفق ويرى أن الانسياب حركة والمشي حركة ومن ثم يؤكد الارتباط الوثيق بين الإيقاع والحركة، ويمكن ملاحظته في تعاقب الليل والنهار وتناوب فصول السنة، ذلك من مفردات اللغة الكونية. ويرى من أورد

تلك التفسيرات أنه يمكن ملاحظة الإيقاع في كل مكان حولنا - فهو الذي يسود علاقات البشر، فنراه في تعاقب الأجيال وفي التغيير الدوري لأذواق الناس وميولهم. ومن خلال نظرية موسوعية يراه المؤرخون متمثلاً في دورات كل حضارة بشرية. كما يلاحظ في داخل الأجسام ليعمل، على تنظيم الوظائف العضوية تنظيمًا دقيقاً محكماً، ليتأكد أن أعرق وظائف الحياة، ذات طابع إيقاعي، ومن ثم يكمن الإيقاع في كل شيء. ثم يضيف من أورد تلك الآراء! ٣٠ إنه يمكن ملاحظة الإيقاع ماثلاً بوضوح في سلوك نواة الذرة وجزئياتها، وفي الموجات الكهربية وبداخلها وفي علاقة الخلية الحية بالبيئة المحيطة بها. (٤)

ومما يؤكد علاقة الإيقاع بسلوك الذرة، ما جاء في أحد التحليلات لما سجلته رسالة الكندي عن علاقة الجرم بالحركة فيقول:

«إن الجرم.. حامل ومحمولاته هي الزمان والمكان والكم والحركة... إن الجرم يوجد في محمولاته ولا جرم بلا زمان والحركة إنما هي حركة الجرم... فإن كان جرم (جرماً) كانت حركة، وإن لم يكن جرم (جرماً) لم تكن حركة». (٥)

وعلى هذا يمكن استنباط وجود علاقة بين سلوك الذرة - كما ورد سابقاً - وبين حركة الجرم ومحمولاته - وبين الإيقاع لينفجر من خلال القوة الدافعة.

ففي حالة القوة، يمكن لتلك المحمولات أن تكون لا نهائية. (٦)

وعلى هذا، ومما سبق يمكن ملاحظة العلاقة التبادلية، بين الحركة والإيقاع، وذلك من خلال ما أطلق عليها صاحب التحليل السابق «بالعلاقة الشرطية بين الزمان والحركة والجسم». (٧)

وإذا كان هناك ثمة علاقة بين الحركة والإيقاع - كما جاء في الآراء السابقة - فلا بد لنا من البحث عن المزيد من تفسيره عند بعض من حاول التعرض له، حتى يتسنى لنا وضع أيدينا على التفسير الشمولي له، أو نتمكن من استخلاص معنى الإيقاع المسرحي، وهو الذي يعنينا في هذا البحث. ومن المعتقد إنه يتكون من مجموع إيقاعات مفردات اللغة المسرحية، التي تشكل الخطاب المرئي والمسموع في الفراغ المسرحي، وعلى خشبة المسرح، عندما تجسد بأمانة ما يطرحه المؤلف أو عندما يفسر مبدع العرض افكار ومشاعر وأحاسيس المؤلف. عن طريق أدواته التعبيرية.

فهناك من يرى أنه من الطبيعي، أن يربط المفكرون في مختلف العصور بين الإيقاع والحركة ويفسر ذلك بأن الحياة تسري فينا، والتي تستمر خلال الزمان وتتجلى في مجموعة متعاقبة من الحركات المنتظمة تنظيماً بديعاً، كنبضات القلب وتناوب الشهيق والزفير في التنفس، والمشي الثنائية الخطوات في الإنسان، والرباعية في الحيوان، ففي كل هذه الظواهر الفسيولوجية يرتبط الإيقاع التلقائي الحي بالحركة ارتباطاً لا ينفصم. فالإيقاعات قادرة على أن تعبر عن أحوال النفس البشرية، لأنها في أصلها حركات شأنها شأن الأفعال التي يقوم بها الإنسان. (٨)

بعض الآراء الفلسفية في تفسير الإيقاع وعلاقته بالحركة:

أوضح أحد الأبحاث آراء أفلاطون في حديثه عن الإيقاع مقررًا أنه يعتمد على الحركة وكان يرى أنه يمكن تمييز الإيقاع في تحليل الطيور وفي نبض العروق، وخطوات الرقص، ومقاطع الكلام وقد

ظل تأثير هذا التفسير حتى أوائل العصور الوسطى، حتى تحدث القديس أوغسطين ووصف الإيقاع بأنه فن الحركات الجيدة».

وحتى علماء النفس في العصر الحديث أرجعوا الإيقاع إلى مصدر حركي منهم عالم النفس الألماني فونت «الذي ربط الإيقاع بالمشي، وريمان ربطه بنبض القلب، أما العالم بوشر فقد أرجعه إلى الحركات الجسمية وغيرهم أجمعوا على أن الإيقاع هو قانون الحركة الطبيعية». (٩)

وقديما فسر الفيلسوف هيرقليطس الحركة والتغير في المكان والزمان بأنها أساس فهم الكون والحياة معاً، ولا شيء في نظره يثبت أو يستقر على حال ومن ثم فتناوب الإيقاع يسري في كل شيء. (١٠). وعلى هذا يمكن ملاحظة بعض التطابق بين تفسير هيرقليطس السابق - وبين التحليل الذي سجلته رسالة الكندي - الذي ورد ذكره - عندما قرر أن الجرم حامل ومحمولاته هي الزمان والمكان والكم والحركة ومن ثم قد تتأكد علاقة الحركة والجسم كما اقترح د. طيّب تيزيني.

ومن قبل فسر أفلاطون الحركة بأن جعلها مظهراً أساسياً لعالم المحسوسات على حين أن السكون هو المميز لعالم المعقولات، وجاء تعريفه للإيقاع بأنه «تنظيم الحركة» وذلك بعد أن قرر أن أصل الإيقاع حركة حيوية، إضافة إلى هذا العنصر الحيوي عنصر آخر ذو طبيعة ذهنية أو عقلية هو عنصر «التنظيم» أي تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها في قالب أو صورة محددة». (١١)

هذا وقد علق د. فؤاد زكريا بأن الحركة وإن كانت القوة الدافعة لكل إيقاع

فإنها لا تكفي للكشف عن معناه، إذ أن الإيقاع ليس حركة فحسب بل هو نوع معين من الحركة، والانسياب المتدفق للحركة غير ممكن، دون ضبط أو تنظيم لأنه يمثل الطبيعة الكامنة للإيقاع. ومن ثم يقترح صاحب هذا الرأي إضافة فكرة التنظيم لكي يزداد معنى الإيقاع وضوحا في الأذهان، ونحن نوافق الرأي لأن الإيقاع بدون تنظيم يمكن أن ينتج عنه ما قد يطلق عليه الخلل الإيقاعي الذي قد يؤدي إلى خلل التدفق أو قد يصل في بطنه أو سرعته المتكررة إلى الرتابة. ولكن الوعي به وفهمه والإبداع في التعامل معه قد يؤدي إلى التنوع الإيقاعي الذي يحمل في طياته الإثارة والجاذبية. مما يجعله يثبت الحياة في العمل الفني، على اختلاف دروبه.

وبناء على هذا من الممكن أن يكون أفضل تعريف للإيقاع حسب ما جاء في أحد التحليلات هو الذي يجمع بين عنصري الحركة والتنظيم بحيث تكون الحركة تعبيرا عن العنصر المادي، أو الحيوي في الإيقاع ويكون التنظيم تعبيرا عن عنصره الذهني أو الروحي وبهذا يكون الإيقاع جامعا بين المادة والروح في مركب واحد، أي بين المجال العضوي والبيولوجي من جهة والمجال الهندسي من جهة أخرى، في توافق وانسجام ومن خلال فكرة التنظيم، جاء أحد التفسيرات الحديثة بأنه مجموع من اللحظات الزمانية الموزعة، وفقا لترتيب معين. (١٢)

وقد ينطبق التفسير السابق على الفنون الزمانية وقياسا عليه نستطيع تفسير الإيقاع المرتبط بالفنون المكانية بأنه مجموع النبضات البارزة والغائرة في الحجم والمساحة والخط واللون... الخ

كما في النحت والتصوير - الموزعة طبقا لترتيب معين، ويؤكد هذا تفسير آراء أهل الاختصاص في هذا المجال. فمثلا الإيقاع في فن التصوير هو تعاقب الخط واللون والمساحة والكتلة على نمط خاص وبمسافات خاصة ويضيف صاحب هذا التفسير بأن عناصر الشكل في التصوير هي الخط والمساحة واللون التي تحل محل النغمات الصوتية وهو ما يعبر عنه بالمعادل التصويري للموسيقى ويمكن ملاحظة هذه المعادلة في جميع الفنون. والإيقاع أو التنغيم في الموسيقى عبارة عن تتابع نغمة صوتية أو متغيرة بأسلوب خاص وبمسافات زمنية معينة. (١٣)

وعلى هذا يصبح الإيقاع أحد أهم أدوات المبدع لتشكيل المادة سواء كانت تلك المادة «الخامة» ترتبط بفنون الزمان أو المكان أو الفنون الزمكانية يقول هيجل: «أشكال النحت والرسم تصطف في المكان وتؤلف باصطفافها كلية فعلية أو ظاهرية لكن الموسيقى لا تستطيع أن تحدث أصواتا إلا باحداثها حركة اهتزازية في أجسام مصفوفة في المكان، ولا تدخل هذه الاهتزازات ضمن اختصاص الفن إلا بتعاقبها وتتابعها، بحيث لا يكون للأجسام من دور في الموسيقى إلا بحركاتها في الزمن، وبمدة هذه الحركات وليس بشكلها المكاني والحال أن حركة أي جسم من الأجسام يتم في المكان، مما يتيح لأشكال النحت والرسم كونها في حالة سكون من منظور الواقع، أن تحتفظ بحق تمثيل الحركة، لكن الموسيقى لا تستخدم هذه المكانية للتعبير عن الحركة، بل لا تستخدم في الأعمال سوى الزمن، الذي فيه تتم اهتزازات جسم من الأجسام. (١٤)

وإضافة إلى ما سبق يلعب الإيقاع دورا

هاما في الفنون المسموعة إلى جانب الفنون المرئية التي هي المرتكزات الأساسية للصورة المسرحية والتي يتولد منها الإيقاع المسرحي. وهو الذي يعنينا في هذا البحث ومن هذه الفنون الشعر. الذي يعتمد أساسا على الإيقاع:

«إن الشعر يصاغ من كلمات والكلمات من حروف، والحروف من أصوات والأصوات من حوادث والحوادث من مواليد زمان ومكان». (١٥هـ)

وإذا كان الشعر وفن الكلمة من المفردات المهمة التي تقوم عليها الصورة المسرحية والتي تعتبر المعادل السمعي البصري لما يطرحه الشاعر أو المؤلف في تلك الصورة التي أبدعها المخرج ليتكون تجسيدا أو تفسيرا للنص المسرحي فمن الواضح أن يكون ضبط الإيقاع المسموع هو من الأهمية بمكان لكي يضبط هذا المعادل التعبيري السمعي للنص المنطوق المرئي، حسب آراء تايرون جاشري في إحدى محاضراته التي ألقاها في المجلس الملكي للفنون بلندن وذلك من خلال نصها الذي نشر في كتاب مخرجون في جلسات الإخراج حيث قال:

«ضبط الصورة الصوتية للعرض المسرحي هو عمل موسيقى بالضرورة لأن الأداء الصوتي، للممثل يجري على أساس من قواعد الموسيقى سواء بالنسبة للطبقات أو الأحجام أو الألوان، أو الإيقاع، أو الرتم، وكذلك فإن ضبط الصورة الحركية للعرض هو أشبه ما يكون بالباليه. (١٦)

وإلى جانب مفردات الصورة الصوتية والتي يمكن أن تكون من أهم مرتكزات الصورة المسرحية نلاحظ أهمية الصورة الحركية - التي ورد ذكرها في الفقرة السابقة ولاشك أن ضبط أي منهما تكون

على أساس ضبط الإيقاع المرئي على المسموع... حتى لا يحدث الخلل الإيقاعي... الصوتي الحركي...

ومن الممكن أن تكون أشعة الإضاءة بتنوعها وحركتها وسكونها وتعاقبها من خلال زوايا إسقاطها على الأجسام والتميمات وعلى المنظر المسرحي الذي قد يكون بمثابة الغلاف الذي يحيط بالفراغ المسرحي وقد يحدد حجمه ومساحته ليصبح أحد فنون عمارة المكان، ومن ثم تصبح الإضاءة والمنظر المسرحي من أهم المفردات التي تتكون منها الصورة المسرحية. هذا إلى جانب الفنون التطبيقية كالأكسسوار وامتدادات البيئة المسرحية. ومن المؤكد أن لكل من تلك المفردات إيقاعها الخاص سواء كانت تتكون من الأحجام أو المساحات أو الخطوط أو الألوان التي تدخل في تكوين الفن التشكيلي والتطبيقي والذي يحدد الإيقاع في الخط المتعرج، هو العلاقة بين الارتفاع والانخفاض، أي أن المسافات الزمنية هي التي تحدد الإيقاع. (١٧). وهكذا.. يظهر تنوع الإيقاع في أنواع الخطوط الأفقية والمائلة والرأسية التي تدخل في تكوين المنظر المسرحي. فعندما تتوازى الخطوط وتكرر للحصول على التوافق، من الجائز أن تؤدي إلى الإيقاع الرتيب، من خلال ما يمكن أن يطلق عليه الإيقاع المتسق. وقد تتضاد الخطوط للحصول على التضاد. (١٨) ومن خلال هذا التضاد قد نحصل على ما يمكن أن نطلق عليه «التنافر الإيقاعي الذي قد يكسر الرتابة. مما قد يساعد على الثراء التعبيري في مفردات المنظر المسرحي «التشكيلية». وعلى هذا يمكن أن نطبق المفهوم العام للإيقاع على مفردات هذا الفن المرئي، حسبما ورد هذا التفسير سابقا.. وهو تتابع عدد من

على أنه تنظيم للحركة، أما التفسير العملي لعلاقة الحركة بالإيقاع وأن الحركة وظيفة من وظائفه... فيمكن القول: إنه تفسير عملي ناتج عن تفسير تطبيقي لأحد مصممي الرقص (الباليه) وهو «سيرج ليفار» الممارس لهذا الفن. فحينما يصدر صوت له إيقاع ما ينتج عنه حركة تتسق من الإيقاع الناتج من مصدر الصوت ومن ثم يصبح هذا الإيقاع بمثابة المثير للحركة، وهو في نفس الوقت الذي ينظمها من خلال الضروب الإيقاعية المسموعة (المتغيرة) أو الثابتة حيث أن الحركة تختلف حسب تنوع الضروب الإيقاعية المختلفة عن طريق ما يطلق عليه في علم الموسيقى اسم نظام (الاوردينات) -SYS OF ORDINES وهو تنظيم مطرد وتحكمي للعلاقة بين السكتات والضرب الإيقاعي وهو فصل بين الشكل الإيقاعي الأساسي أو «الاوردو» ORDO وتكراره المباشر عن طريق السكتات. (٢٢)

أما تفسير د. فؤاد زكريا على أن الحركة هي القوة الدافعة لكل إيقاع فيبدو أنه تفسير فلسفي أيضا لمعنى «الإيقاع» كلفظ، لكن التفسير العملي عند أهل الاختصاص فيمكن أن يكون الإيقاع الصادر من مصدر إيقاعي ما - مثل الصوت الصادر من آلة إيقاعية - هو الذي يولد الحركة حسب تفسير مصمم الرقص أيضا.

ومما سبق يمكن تفسير علاقة الإيقاع بالحركة من وجهة النظر التطبيقية عندما تنفذ في الحيز المخصص لها في الفضاء المسرحي وذلك باعتبار أن الإيقاع الحركي للراقص أو الممثل (المؤدي) أحد الأركان الذي يشارك في تكوين اللغة المرئية في الفضاء المسرحي، أما عن علاقة

النبضات، في زمن معين ومسافة محددة فقد يكون الزمن هو زمن رؤية الخطوط ومدة النظر إليها... أما المسافة فقد تكون هي المسافة التي يستغرقها طول تلك الخطوط. ويمكن تطبيق هذا المفهوم على العناصر التشكيلية التي يستعملها الفنان والتي حددتها بعض الأبحاث وهي جانب الخط والظل واللون وملامس السطوح والمساحة والكتلة والحيز والحركة. (١٩) كما يمكن تطبيق مفهوم الإيقاع على الفنون الزمانية (كالكمة والموسيقى) التي تدور في المساحة والفراغ المسرحي وكذا الفنون المكانية (العمارة والنحت) التي تدخل في تكوين المنظر المسرحي ومكملاته من «أكسسوار» وخلافه وكذلك على فنون الحركة (الزمكانية) ذلك لأن الفراغ المسرحي حسب بعض الآراء فراغ زمكاني. (٢٠).

وعلى هذا يمكن أن تطرح فرضية: بأن الإيقاع المسرحي هو الذي يتركب من مجموع تلك الإيقاعات التي تتولد في الفراغ المسرحي من خلال عرض يجسد الطرح الشعري للمؤلف.. أو عرض من العروض الحديثة مثل العروض الموسيقية الراقصة التي قد لا تعتمد بالضرورة على نص لمؤلف ما. والتي يصبح فيها الإيقاع هو العمود الفقري للرقص والموسيقى. وإذا كان الإيقاع هو تنظيم الحركة - حسب رأي أفلاطون سابقا، وإن الحركة هي القوة الدافعة لكل إيقاع حسب رأي د. فؤاد زكريا... الذي أوردناه سالفا... فإن هناك من يرى أن الحركة وظيفة من وظائف الإيقاع - وأن الإيقاع يولد الحركة. (٢١) ومن ثم نلاحظ شيئا من اللبس في التفسيرات السابقة. ولدفع هذا اللبس يمكن اعتبار تفسير أفلاطون تفسيراً فلسفياً للإيقاع

الحركة بالايقاع في أداء الممثل تلك الحركة التي تتم في الفضاء المسرحي فمن المعتقد أنها ترتبط بأساليب التمثيل ومدارسه التي صنفها أحد الباحثين في مجموعتين رئيسيتين هما:

(٣٤١) المدارس التي توجه أكبر قسط من الاهمية إلى تطوير الحرفية الخارجية
EXTERNAL TECHNIQUE.

(ب) المدارس التي ترى أنه من الأهم تعهد الحرفية الداخلية
INTERNAL TECHNIQUE

وعلى هذا من المحتمل ملاحظة الايقاع في المدارس التي تولي اهتمامها بالحرفية الخارجية الذي قد يطلق عليه بالايقاع الظاهري إن جاز لنا تحديده والتعرف عليه وهو الايقاع المرتبط بالحركة الخارجية للتعبير الظاهري الملحوظ. اما المدارس التي تهتم بالحرفية الداخلية التي تهتم بالحركة الداخلية لعالم الذهن والوجدان فمن الجائز أنها ترتبط بما يمكن أن يطلق عليه الايقاع الداخلي المرتبط بحركة الوجدان والذهن... أو ما قد يطلق عليه... الإيقاع الباطني... إن جاز لنا ذلك.

ومن خلال تدريب الممثل على منهج الحرفية الداخلية قد ينتج عنه الايقاع الداخلي أو الباطني من تفاعل عالم الذهن والوجدان... فينتج عنه الخارجي «الظاهري» الذي يكون الصورة المرئية ليصبح ترجمة ملموسة للإيقاع الباطني، وإن صح هذا التفسير من المحتمل ملاحظة العلاقة الواضحة بين الايقاع الداخلي وبين الايقاع الخارجي كمحطة نهائية لما يمكن أن يكون إيقاعا داخليا. وبذلك يصبح ايقاع الممثل من خلال اسلوب مدرسة الحرفية الخارجية أو مدرسة الحرفية الداخلية أحد دعائم

الايقاع المسرحي الذي نحاول أن نبث عنه. ويعكس ذلك الأسلوب أو التنسيق بواسطة الجسم بإيقاع ذي ثلاثة وجوه... وهي:

(أ) نسق بالمكان، نسق بالوقت، ونسق بالقوة، فمثلا هناك من يمشي بخطوات واسعة «نسق مكاني، ويؤدي إيماءات بطيئة» نسق وقتي، ويعبر عما في نفسه بتعبيرات حادة «نسق نوعي» ولا بد أن تؤخذ الايقاعات الثلاثة بعين الاعتبار... ويستطرد صاحب التفسير السابق مقررًا: أن الحركة لا تعني انتقال جسم الممثل من مكان لآخر فقط، بل تعني جميع الايماءات والإشارات والتصرفات الناتجة كأفعال أو ردود أفعال عن عواطف الشخصية والظروف المحيطة بها. (٢٤) وإذا كان اهتمام صاحب الآراء السابقة بعلاقة الايقاع والحركة والتي صدرت عن ممارس يحلها فإن هناك من يربط بين الايقاع والحركة حيث يقول:

«عندما نلقي بصورة جيدة ونراعي الايقاع في القائنا نستطيع أن نوصل أكثر أنواع النثر ابتذالا بشيء من المسحة الشعرية.. إن القانون الأساسي هو القدرة على التقاط الإيقاع» (٢٥).

وهكذا نلاحظ اهمية الايقاع الحركي والمنطوق في أداء الممثل الذي يعتبر أهم الركائز المسرحية في الصورة المسرحية. كما يمكن أن يكون هذا الإيقاع المرئي والمسموع أحد المكونات الأساسية للإيقاع المسرحي. (في التصميم المشهدي) هذا إلى جانب العناصر التشكيلية وتلك العناصر في هذا التصميم - حسب رأي أدولف أبيا - هي المشهد المرسوم كما حللها أبيا هي (أ) المشهد المرسوم المتعامد الخطوط والأرضية الأفقية (ب) والممثل

وكتلة الأكسسوار وغيرها التي نلاحظ إيقاعاتها المرئية من خلال تتابع النبضات البارزة والغائرة وتعاقبها في مسافات محددة وفي الزمن الذي يستغرق متابعتها وكذلك تنوع الإيقاعات في ملامس السطوح، وفي تتابع تعرج خطوطها وانحنائها وانسيابها في الكتلة والحجم والمساحة وكذا التدرج اللوني في التصوير من خلال خصائصه وقوته وسخونته فالأحمر والبرتقالي ألوان دافئة والأخضر والأزرق ألوان باردة وكذا ما ينتج من إيقاعات مرئية من الألوان المتضادة التي توحى بالقوة والحيوية والتي قد تكون في حاجة إلى بعض المساحات اللونية المتألفة لتلطيف التوتر الحادث من استعمال الألوان المتقابلة (٢٨).

هذا وقد افترض ايزنشتاين أن هناك علاقات فيزيائية خالصة تقوم بالفعل بين اهتزازات اللون واهتزازات الصوت وأكد أن الفن نفسه لا يهتم كثيرا بتلك العلاقات الفيزيائية الخالصة... واستطرد أنه يمكن استخدام أي درجة من تلك الدرجات اللونية في التعبير عن معان مطلقة التناقض لا تتوقف فقط على النظام العام للتصوير اللوني (٢٩).

ومن التفسيرات السابقة ما يضع أيدينا على استكشاف ملامح الإيقاع في درجات اللون أو تضادها وتقابلها مما قد يتفجر عن ذلك الإيقاع المتسق أو المتنافر. هذا وقد تتعانق تلك الإيقاعات إيقاعات فنون الزمان كالموسيقى والصوت (الذي أشار ايزنشتاين إلى علاقته باللون) كل ذلك إلى جانب الإيقاعات الناتجة عن الظل والنور والتي تنشأ هي الأخرى عن تتابع اشعتها في زمن معين ومسافة محددة حينما تنبعث من مصدر الضوء على سطح ما لينتج عن

المتحرك ج) والفضاء المضاء الذي يشمل الجميع.. وأوضح أن المشكلة الجمالية لتصميم المناظر، على ما أوضح مشكلة تشكيلية، ومهمة المصمم تتضمن علاقة سببية بين الأشكال في الفضاء، تلك الأشكال التي يمتاز بعضها بالسكون وبعضها بالحركة. (٢٦)

ومن خلال ما ورد من أهمية الإيقاع في أداء الممثل - السابق الذكر - إلى جانب إيقاع العناصر التشكيلية التي ذكرها أبيا - فيما سبق - تبرز مصادر الإيقاع المرئي والمسموع، فقد اخترع المسرح - حسب رأي دافيد ماجارشاك - مجموعة كاملة من الرموز والتعبيرات عن العواطف الانسانية، والأوضاع المسرحية والتلوينات الصوتية، والنغمات والحركات والخدع المسرحية وأساليب التمثيل المفروض أن تنقل احساسيس وأفكار «طبيعة سامية وتصبح هذه الاشارات والخدع المسرحية» التي تم اكتسابها في رحم الأم» أشياء ميكانيكية لاشعورية وهي دائما في خدمة الممثل عندما يحس عجزه العام على خشبة المسرح، ويقف هناك وروحه جوفاء (٢٧).

ومن الممكن أن يصبح التفسير السابق (لدافيد ماجارشاك) لما يجري في الفضاء المسرحي اللغة التعبيرية التي تتفاعل مفرداتها بعلاقات يمتاز بعضها بالسكون والحركة - حسب ما طرحه أبيا - وتتولد إيقاعات عناصرها - فيما يطلق عليه الصورة المسرحية من خلال التناغم أو التنافر الإيقاعي. فلكل من تلك العناصر إيقاعه الخاص الذي ينشأ من تتابع النبضات في زمن معين والمسافة المحددة في فنون الزمان - التي أشرنا إلى أمثلة منها - وكذلك فنون المكان كالنحت والعمارة

هذا كله ما أطلق عليه «الكسندر دين» الانطباعات السمعية البصرية في مجموعات متواترة... ذات نبرة خاصة في تلك الصور (٣٠).

لذا قد تصل مفردات الصورة المعنية حية كخطاب سمعي مرئي، فهناك من يقرر ان الصورة المرسومة تظل حية كطريقة وحيدة للاتصال الكتابي، فالحرف المطبوعي الصيني مثلاً ما يزال يستعمل عند جذر الكلمة كعنصر لتجسيد الصورة المرئية: البيكتوجرام (٣١).

وإذا كانت الصورة المسرحية تتكون من فنون زمانية وأخرى مكانية وثالثة (زمكانية) فلا شك أن لكل من هذه الفنون الايقاع الخاص بها ومن ثم يصبح الايقاع في تلك الصورة هو مجموع الايقاعات المكونة لها. والذي يرتبط هو الآخر بايقاع «النص» أو المادة التي أبدعها المؤلف إلى جانب الايقاع الذاتي للمؤلف في حالة ابداعه للنص ومادته المكتوبة التي تحرك هي الأخرى الايقاع الذاتي للمخرج... حينما تتفاعل ايقاعات تلك المادة المكتوبة أو الطرح الشعاري للمؤلف «لتحرك فكر المخرج وأحاسيسه وإيقاعه الذاتي «ليوائم أحاسيس الشاعر» المؤلف ومن ثم يجسد ما يطرحه المؤلف.

إذن يمكن أن نطرح فرضية... وهي أن الايقاع المسرحي هو محصلة الايقاع الذاتي (أ) للمؤلف (ب) وإيقاع المادة «النص» بما يقدمه من طرح شاعري، هذا الطرح الذي يحرك هو الآخر (ج) الايقاع الذاتي للمخرج ليقدر التعامل مع نوعية النص. ذلك لأن لكل نص إيقاعه الخاص كخامة حركت فكر وأحاسيس المخرج كما أن لكل جنس من النصوص المسرحية إيقاعه الخاص الذي يختلف عن الجنس الآخر. فإيقاع النص التراجيدي، يختلف

بلا شك عن إيقاع الناتج من نبضات النص الكوميدي... بل إن إيقاعات المشاهد في النص الواحد قد يختلف عن إيقاعات المشاهد الأخرى وذلك حسب ما يحدده المؤلف من إيقاعات متنوعة حينما ينشد التنوع الإيقاعي ليكتسب ما يمكن أن نطلق عليه «الجابنية الإيقاعية» التي قد تؤثر في الايقاع الذاتي لمبدع العرض أي المخرج الذي يبتث هو الآخر إيقاع «الخامة» أو المادة أو ما يطرحه الشاعر إلى الفنانين الذين يختارهم من فنانين العرض كفناني الديكور والإضاءة... الخ ليجسّدوا أحاسيس مبدع النص. وبالتحديد إلى الممثل. حينما يفجر إيقاع النص والشخصية أحاسيسه ليجسد هو الآخر - من خلال تجسيد المخرج - فكر المؤلف وأحاسيسه الشخصية المكلف بها.. ويحافظ على إيقاع كلمات وجمل ومراحل الشخصية ليكون أميناً على طرح المؤلف... ذلك لأن الممثل له إيقاعه الذاتي الخاص الذي لا بد أن يتواءم مع إيقاع المادة التي يتعامل معها وهي «إيقاع الشخصية» أو الدور بمراحلها المختلفة وكذلك أن يكون على وعي بإيقاع تدرج المشاهد إلى جانب إيقاع الجمل «الظاهري» وهو الايقاع «المسموع» لتلك الجمل والايقاع المرئي «الحركي» لترجمة تلك الجمل كما لا بد أن يحافظ على الايقاع الباطني لتلك الجمل المرتبط بمعنى الجمل وبالصورة الشعرية التي تستبطنها تلك الجمل: خلاصة القول إن الإيقاع الذاتي للفنان هو الذي قد يتكون من (أ) إيقاعه «الفسولوجي» الذي يرتبط بوظائف أعضائه من خلال نشاطه أو حيويته وبشبابه وكهولته، بقوته، وضعفه بحركته وسكونه إلى جانب (ب) إيقاعه السيكلوجي المرتبط بتوتره وهدوئه حتى يوائم بين إيقاعه

هذا كله ما أطلق عليه «الكسندر دين» الانطباعات السمعية البصرية في مجموعات متواترة... ذات نبرة خاصة في تلك الصور (٣٠).

لذا قد تصل مفردات الصورة المعنية حية كخطاب سمعي مرئي، فهناك من يقرر ان الصورة المرسومة تظل حية كطريقة وحيدة للاتصال الكتابي، فالحرف المطبوعي الصيني مثلاً ما يزال يستعمل عند جذر الكلمة كعنصر لتجسيد الصورة المرئية: البيكتوجرام (٣١).

وإذا كانت الصورة المسرحية تتكون من فنون زمانية وأخرى مكانية وثالثة (زمكانية) فلا شك أن لكل من هذه الفنون الايقاع الخاص بها ومن ثم يصبح الايقاع في تلك الصورة هو مجموع الايقاعات المكونة لها. والذي يرتبط هو الآخر بايقاع «النص» أو المادة التي أبدعها المؤلف إلى جانب الايقاع الذاتي للمؤلف في حالة ابداعه للنص ومادته المكتوبة التي تحرك هي الأخرى الايقاع الذاتي للمخرج... حينما تتفاعل ايقاعات تلك المادة المكتوبة أو الطرح الشعاري للمؤلف «لتحرك فكر المخرج وأحاسيسه وإيقاعه الذاتي «ليوائم أحاسيس الشاعر» المؤلف ومن ثم يجسد ما يطرحه المؤلف.

إذن يمكن أن نطرح فرضية... وهي أن الايقاع المسرحي هو محصلة الايقاع الذاتي (أ) للمؤلف (ب) وإيقاع المادة «النص» بما يقدمه من طرح شاعري، هذا الطرح الذي يحرك هو الآخر (ج) الايقاع الذاتي للمخرج ليقدر التعامل مع نوعية النص. ذلك لأن لكل نص إيقاعه الخاص كخامة حركت فكر وأحاسيس المخرج كما أن لكل جنس من النصوص المسرحية إيقاعه الخاص الذي يختلف عن الجنس الآخر. فإيقاع النص التراجيدي، يختلف

الذي قد يكون متوترا ليخفف من هذا إن كان يؤدي شخصية هادئة كما يرتبط الإيقاع الذاتي للفنان عموما والممثل خاصة (ج) بالإيقاع السيولوجي المرتبط بوضعه الاجتماعي فيمكن أن يكون مرموقا ويسند اليه شخصية من الطبقة الأدنى لذا عليه أن يوائم بين إيقاعاته وإيقاعات الشخصية، تلك التي تتكون من بعدها النفسي «السيكولوجي، بعدها المادي المرتبط بتكوينها الفسيولوجي، وكذا بعدها السيولوجي، تلك الأبعاد التي لها إيقاعاتها الخاصة. لذا لا بد للممثل عند وعيه بأبعاد الشخصية وإيقاعاتها. أن تجسد تلك الإيقاعات من خلال ما يمكن أن نطلق عليه «الإيقاع المتسق» إن كانت إيقاعات الشخصية تتفق مع إيقاعه الخاص أو ما يطلق عليه الإيقاع «المتنافر» إن كان أدائه يتطلب التخلي عن إيقاعه الخاص، مثل إيقاعه الهاديء إن كان يؤدي شخصية ذات إيقاع متوتر.. وقد يرتبط الإيقاع الظاهري بما ينتج من ردود أفعال الحواس الخمس التي تنبثق من مثيراتها المختلفة مثل مثيرات حاسة الشم والسمع... إلخ حيث يشترط في حدوث الاحساس وجود مؤثر خارجي هو المحسوس الخارجي ليؤثر في عضو الحس. وفي هذا يقول ابن سينا:

اشترط حضور الإحساس الخارجي عند عضو الحس.
أما الإيقاع الباطني فقد ينشأ عن ردود أفعال الحواس الباطنة تلك الحواس التي حددها ابن سينا: (أ) الحس المشترك (ب) الصورة أو الخيال (ج) المتخيلة أو المفكرة (د) والوهم (هـ) والحافظة أو الذاكرة أو المتذكرة. فالشرط في حدوث الاحساس الظاهري وجود المؤثر في الحاسة.. لكن حدوث الاحساس الباطني يختلف عن ذلك فحدوثه يتم عن طريق تخيل صور المحسوسات وتذكرها في غياب المحسوسات وبدون أي مثير خارجي. وقد جاء ضمن أحد التفسيرات السابقة أن الحواس الظاهرة لا تدرك صور المحسوسات إلا عند حضور المحسوسات ذاتها بينما تدرك الحواس الباطنة صور المحسوسات وإن كانت المحسوسات غائبة. لأن صور المحسوسات تكون مخزونة عندها فلا تحتاج في ادراكها إلى حضور المحسوسات. وبمعنى آخر يتم الاحساس الظاهري حضور «مادة» المحسوس بينما الاحساس الباطني يتم عن طريق تخيل صورة المحسوس مجردة عن مادته. وإذا اصحت تلك التفسيرات فمن الممكن القول بأن الإيقاع الظاهري قد ينتج عن حركة تفاعل المثيرات المادية في الحواس الظاهرية وإن الإيقاع الباطني قد يحدث هو أيضا نتيجة حركة الحواس الباطنة من خلال تصور مثيراتها المجردة وبدون تواجد المثير المادي قد يظهر الفرق بين الإيقاع الظاهري عند الممثل وبين الإيقاع الباطني.

وخلاصة القول قد تكون مكونات الإيقاع المسرحي هي:
(أ) الإيقاع الذاتي للمبدع أو المؤلف

«ليس لنا أن نحس بملكة الحس مطلقا، بل إذا حضر المحسوس وقابلناه في الحاسة أو قربنا منه الحاسة».

ويتضح مما سبق إن الاحساس الظاهري الناتج من الحواس الخمس يشترط حدوثه من خلال وجود مثير مادي ومن ثم يلخص ابن سينا تعريفه الاحساس الظاهري مقررًا بأنه إدراك صورة المحسوس الخارجي نتيجة انفعال يقع على الحس من المحسوس. وعلى هذا

البعض اعتبر الاخراج هو الدال... وكان السؤال المطروح: هو كيف يتم التوفيق بين حضور دوال متعددة مع مدلول واحد؟ حيث يعتبر المدلول هو العنصر الرئيسي... بمعنى النص (٣٧)... وإذا كان لكل من مفردات الصورة المسرحية المتعددة السالفة الذكر ايقاعاتها الخاصة والمختلفة فيمكن اعتبارها تجسيدا او تفسيراً - في بعض الأحيان لمدلول رئيسي أي النص بإيقاعه المميز وهذا النص (المكتوب) هو الآخر ترجمة لحركة عالم المؤلف الذي نتج عنه إيقاع المؤلف الذاتي وانفعاله فأفرز هذا الانفعال - طرحه الشاعر ثم يبت هذا الطرح دفقات من التأثير في ذهن الوجداني للمخرج ليحدث جدلا مع الإيقاع الذاتي للمخرج... ليجسد او يفسر - عند البعض - ويسري هذا الإيقاع في أحاسيس الفنانين التعبيريين وغيرهم ليحدث جدلا مع الإيقاع الذاتي لكل منهم.. وينتج عن هذا انفعال كل منهم في اختصاصه.. ويبدعون في استخدام أدواتهم ويترجم هذا في استخدام وسائل تنفيذ مفردات الصورة من حركة وكلمة وصوت، وإضاءة وموسيقى... الخ، ويكون مجموع الإيقاعات المسموعة والمرئية في الصورة المسرحية حينما تتكامل الفنون فيها وهو ما يمكن أن نطلق عليه الإيقاع المسرحي الناتج من إيقاعات فنون الزمان وفنون المكان والفنون (الزمكانية) التي فجرها ما أطلق عليه «الطرح الشعاري» فيترجم إلى نص مكتوب له دلالاته... عندما تحرك تلك الدلالات الإيقاع الذاتي عند مجسدي - او مفسري - النص فتتحول دلالات النص الكامنة في بنية الحوار وفي بنية الشخصيات وعلاقاتها الخ... إلى أدوات تفجير للإيقاع الذاتي عند كل من الفنانين

خيال فكرة استولت عليه فيصوغها جنسا أدبيا ليكن نصا مسرحيا يصب فيه طرحه الشعاري يكمن في هذا الطرح ايقاعه الخاص. ويختلف هذا الإيقاع في التراجيديا عن الكوميديا. ثم يؤثر هذا الطرح في الإيقاع الذاتي للفنان المبدع وهو (المخرج) ليحرك عالمه الذهني والوجداني ليبث هو الآخر أحاسيسه الى فريق العمل المنفذ من فنانين التشكيل وفنانين التعبير.. وقد يؤثر فيهم أيضا الإيقاع الظاهري والإيقاع الباطني - الذي سبق شرحهما - اضافة الى الإيقاعات المرئية والمسموعة لتجسيد او تفسير طرح المؤلف الشعاري وهكذا من خلال الإيقاعات المرئية والمسموعة من الممكن أن ينتج عن هذا ما يمكن أن نطلق عليه الإيقاع العام لما طرحه «المؤلف» في الصور المسرحية المتتابعة طوال مدة العرض.

(ب) اضافة الى ذلك الإيقاعات المرئية والمسموعة التي يفجرها المخرج عند فريق مبدعي تلك الصورة من ممثلين، ومهندسي المناظر ومهندسي الإضاءة.. ومبدعي الموسيقى... الخ، لينتج عنها محصلة الإيقاع في الصور المسرحية على مدى العرض ونحصل في النهاية على ما يمكن أن نطلق عليه الإيقاع المسرحي الناتج من محصلة حوار إيقاعات العرض المسرحي، فالمسرح كما تقول بعض الآراء هو نوع من الآلة الضابطة، بمعنى أنها مبرمجة بحيث ترسل عددا معينا من الرسائل الى المرء على عنوانه لها إيقاعات مختلفة المناظر، الأزياء، الإضاءة، أوضاع الممثلين، الإيماءات، الكلمات، البانتويم، تؤخذ غالبا بشكل موضوعي... لتطبيق الأدوات المفاهيمية لسيمولوجيا وسائل الاتصال على المسرح.. لكي تنقل ذاتيا مدلولها معينا بدال معين رغم أن

عن طريق وسائل الاخراج المرئية والمسموعة. ليتجسد في النهاية الايقاع المركب في الصورة المسرحية الناتج من جدليه الايقاع فيها. إيقاع المؤلف الذاتي + إيقاع المادة المطروحة + الايقاع الذاتي للمخرج + الايقاع الذاتي لمشكلي ومنفذي العرض المسرحي + مجموع إيقاعات المفردات المسموعة والمرئية (عندما تتجادل إيقاعات تلك المكونات = الايقاع المسرحي) المركب.

هوامش البحث

الطرح الشعاري: هو ما يطرحه المؤلف أو الكاتب في نصه، ذلك لأن كل مؤلف أو كاتب يطرح طرحا شاعريا وعلى المخرج ومن يتعرض للنص أن يبحث عن هذا الطرح كما يبحث في دلالات النص المسرحية لاستخراج هذا الطرح ليجسد بأمانة ما يطرحه المؤلف عند قراءته لهذا النص وعليه أن يبحث في تحليل بنيته وبنية الشخصيات التي قد يحولها الكاتب إلى رموز ثم يحللها المخرج لتحديد الرموز الإيجابية (الشخصيات) ويضع امامها علامة + وكذا يضع امام الـ MOOD الشخصيات السلبية علامتها ومن خلال تلك العلاقات يحدد للكاتب أو ما يمكن ان يطلق عليه (الطرح الشعاري).

١ - انظر: الكسندر دين: اساس الاخراج المسرحي - ت سعدية غنيم، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٧٥، ص ٣٥٣ - ٣٥٥.

٢ - انظر: ابن منظور - لسان العرب، المجلد الثالث، ث ٩٦٩.

٣ - انظر: محيط المحيط، بطرس البستاني، بيروت، مكتبة لبنان، سنة ١٩٧٧، ص ١٠٦٣.

٤ - انظر: د. فؤاد زكريا، مع الموسيقى، المكتبة الثقافية، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، سنة ١٩٧١، ص ٥٦، ٥٧.

والفنيين بداية من المخرج والممثل ومصمم المناظر.. والإضاءة وغيرهم ومن ثم تتفجر الايقاعات التشكيلية والتعبيرية في الصورة المسرحية... وذلك عندما تتكامل الفنون المشاركة.. في بنية تلك الصورة كوحدات من بنية العرض المسرحي.. والتي تعتبر خطابا مرئيا مسموعا يترجم أو يفسر احيانا ما يطرحه الشاعر... فإنه يمكن تحقيق الفرضية السالفة الذكر من خلال الايقاع المسرحي الذي يجسد مجموع الايقاعات المرئية المسموعة طيلة زمن العرض المسرحي بدلالاته ورموزه، والذي يترجم بأمانة وجهة نظر المؤلف - أو يفسرها - ومن ثم قد تتأكد العلاقة الحميمة بين الايقاع المسرحي وتكاملية الفنون في هذا العرض وبذا يصبح من الممكن تحقيق فرضية وجود علاقة بين الايقاع المسرحي وتكاملية الفنون من خلال تجسيد أو تفسير دلالات مفردات العرض ورموزه.

ذلك لأن الدلالة قد تتناول في بعض التفسيرات: اللفظة، والأثر النفسي أي ما يسمى بالصورة الذهنية، والأمر الخارجي، أما الكتابة فهي بلاشك تدخل بعين الاعتبار إذ أنها دالة على الألفاظ.

وعلى هذا تصبح الدلالة رمزا في النص المكتوب من خلال اللفظ لترجم بصريا في العرض.. بل وأحد مكونات الصورة البصرية التي تفجر الايقاع الذاتي للمتفرج وأخيرا يمكن تلخيص مكونات الإيقاع المسرحي كالآتي:-

الإيقاع الذاتي للشاعر أو المؤلف يفجر الطرح الشعاري من خلال مادة يلتقطها من الآن أو الماضي أو المستقبل ليفجر الايقاع الذاتي للمخرج الذي يبيئه في مجموعة الفنانين التشكيليين والتعبيريين والفنيين لينتج في النهاية تجسيد الفكرة

- ٥ - د. طيب تيزيني، مشروع رؤية جديدة
للفكر العربي في العصر الوسيط، دمشق، دار
دمشق، ج ١، سنة ١٩٧١، ص ٢٧٦، ٢٧٧.
- ٦ - المرجع السابق، ص ٢٧٧.
- ٧ - المرجع نفسه، ص ٢٧٦.
- ٨ - د. فؤاد زكريا، مرجع سابق، ص ٥٨،
٥٩.
- ٩ - نفس المرجع، ص ٥٨.
- ١٠ - المرجع نفسه، ص ٥٩.
- ١١ - نفس المرجع ص ٦٠ - ٦١.
- ١٢ - المرجع السابق.
- ١٣ - أبو صالح الألفي، موجز في تاريخ
الفن العام، القاهرة، دار القلم، سنة ١٩٦٥،
ص ٢١.
- ١٤ - جورج طرابيشي - هيفل (فن
الموسيقى) بيروت، دار الطليعة، سنة ١٩٨٠،
ص ٤٠.
- ١٥ - د. علي شلق، الفن والجمال، بيروت،
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر
والتوزيع، سنة ١٩٨٢، ص ١٢٦.
- ١٦ - سعد أردش، المخرج في المسرح
المعاصر، الكويت عالم المعرفة، سنة ١٩٧٩،
ص ٢٨٦.
- ١٧ - حسن سليمان، سبيلوجية
الخطوط، القاهرة، دار الكاتب العربي
للطباعة والنشر، المكتبة الثقافية عدد ١٧٥،
سنة ١٩٦٧، ص ٩٧.
- ١٨ - أبو صالح الألفي، مرجع سابق، ص
٢٣.
- ١٩ - نفس المرجع السابق، ص ٢٢.
- ٢٠ - سعد أردش، مرجع سابق، ص
١٠٨.
- ٢١ - سرج ليفار، فن تصميم البالية،
القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، سنة
١٩٦٩، ص ١١٢.
- ٢٢ - تيودورم. فيني، تاريخ الموسيقى
العالمية، ت.د. سمحة الخولي، محمد جمال
عبدالرحيم، القاهرة، وزارة التربية والتعليم،
سنة ١٩٧٠، ص ١٠٩.
- ٢٣ - موريس فيشمان، تدريب الممثل، ت.
نور الدين مصطفى، القاهرة، الدار المصرية
- للتأليف والنشر، د.ت، ص ١٠.
- ٢٤ - لين أوكسفورد - تصميم الحركة -
ت. سامي عبد الحميد، الجمهورية العراقية،
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، سنة
١٩٨١، ص ١٢.
- ٢٥ - كوكلان الأكبر، الفن والممثل، ت.د.
شريف شاكر - دمشق.
- ٢٦ - أريك بنتلي - نظرية المسرح الحديث.
- ٢٧ - ستانيسلافسكي - فن المسرح - ت.
لويس بقطر. م. محمد فتحي. القاهرة، دار
الكاتب العربي، د.ت. ص ٣١.
- ٢٨ - انظر، أبو صالح الألفي، مرجع
سابق، ص ٢٦.
- ٢٩ - انظر: سعد عبدالرحمن قلج -
جماليات اللون في السينما - القاهرة، الهيئة
المصرية العامة للكتاب، ص ١٩٧٥، ص ٤٩.
- ٣٠ - انظر: الكسندر دين - مرجع سابق،
ص ٣٥٣.
- ٣١ - انظر: هربرت ريد - الفن والمجتمع
ت. فارس متری ضاهي - بيروت، دار القلم،
ص ٧٤.
- البيتكو غرام: وتعني التجسيد
التصويري للصورة المرئية، انظر المرجع
السابق ص ٧٤.
- ٣٢ - انظر: عبدالرحمن عرنوس، الايقاع
في الصورة المسرحية، دراسات في المسرح
المصري، مطبوعات المسرح المتجول.
- ٣٣ - د. محمد عثمان نجاتي - الادراك
الحسي عند ابن سينا، القاهرة، دار الشروق، ط
٣، ١٩٨٠، ص ٥١.
- ٣٤ - انظر، المرجع السابق، ص ١٢٧.
- ٣٥ - انظر، نفس المرجع، ص ١٣٤.
- ٣٦ - انظر: المرجع السابق، ص ١٣٦.
- ٣٧ - باتريس بافين، لغات خشبة المسرح،
ت. احمد عبدالفتاح، القاهرة، مهرجان
القاهرة الدولي التجريبي، سنة ١٩٩٢، ص
١٦.
- ٣٨ - عادل فاخوري، علم الدلالة عند
العرب، دراسة مقارنة، مع علم السيميائ
الحديثة - بيروت - دار الطليعة، سنة ١٩٨٥،
ص ٧.

الأدب المصري القديم: بدايات الأدب العالمي

بقلم: الدكتورة إما
برونر - تراوت
ترجمة: محمود منقل
الهاشمي

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

يُلجأ في العادة إلى مصطلح «الأدب الشرقي القديم»، خلافاً لمصطلح «الأدب المصري القديم»، للإشارة إلى كل الأدلة المكتوبة التي ظلت باقية آلاف السنين، مهما كان شكلها ومضمونها. فإذا كانت المادة المصرية لثقافة معينة هزيلة، أصبح من الضرورة توسيع مجال الإحالة في المصطلح. على أنه من الممكن لعلماء المصريين أن يقتصروا على المعنى المقبول للكلمة، لأنه على الرغم من أن الوثائق التي بحوزتنا - وخصوصاً في الكتابات الهيروغليفية والديموطيقية المتأخرة، والمكتوبات على ورق البردي والأوستراكا، وبصورة أندر على الألواح الخشبية - قد تلف القسم الأعظم منها في غضون ٥٠٠٠ سنة من التاريخ الأدبي والنسيان اللاحق، فهي وافرة، إلى حد كاف لإعطائنا فكرة عن أهم الأجناس الأدبية.

باستمرار. وبعض هذه النصوص التعليمية توضع على السنة الملوك، وبعضها الآخر يضعها الناس المتواضعون، ويصب بعضها تأكيداً على السلوك الذي في الحياة، في حين يؤكد بعضها الآخر الأساس الميتافيزيقي للحياة - على الرغم من أن الأساس نفسه تتضمنه هذه الأعمال كلها.

ومن الممكن الاستشهاد بالكثير من المقاطع الشبيهة بالمقطع التالي من «تعليم أنجي»:

أوجد شيء يدوم إلى الأبد؟
- الإنسان كلاً شيء.

قد يكون إنسان واحد غنياً، ولكن
الآخر فقير.

وهل يدوم طعام (ملك)؟
إن الإنسان الذي كان غنياً في السنة
الماضية

هو الآن شحاذ...

وأنت أيضاً قد يأتيك يوم
تكون فيه إنساناً آخر يحولك

تحويلاً جيداً.

ماء السنة الماضية قد غير مجراه
وهو الآن يصب في لسان آخر
(للنهر)

البحار العظيمة تجف
والضفاف (الرملية) تصبح أعماقاً
مائية.

ألا يحدث ذلك للرجال؟
إن خططهم شيء واحد،
وخطط رب الحياة خطط أخرى
تماماً.

إن العصر الذهبي للأدب المصري هو
المملكة المتوسطة. وفي السلالة الثانية
عشرة نجد نصوصاً متوازنة شكلاً
ومضموناً، ولها أصلها في العصر
المتوسط الأول، حين كان الأدب الذي

لدينا في النثر السير والسير الذاتية،
التي تنكشف مثلها الأخلاقية بأتم
التفصيل في نصوص الحكمة أو التعليم.
ومن ناحية المضمون تنتمي «قصة
سنوحي» الشهيرة إلى السير الذاتية، ولو
أنها أطول وأعلى مستوى فنياً من أية
سيرة ذاتية من تلك السير. إنها تروي
فرار سنوحي ذي الباعث السياسي إلى
آسيا، وحياته الموفقة فيها، وعودته
الأخيرة إلى شعبه وإلى القصر الملكي، حيث
أُحيط بالإجلال ومات عن عمر مديد.

يبدو أن أقدم الأجناس الأدبية هو
نصوص الحكمة، لأننا نعثر على إشارات
إلى «تعليم إمحوتب»، المهندس المعماري
والوزير الأول عند الملك جوسر من
السلالة الثالثة. ولكن النص نفسه لم
يحفظ. وأقدم نص للحكمة وصلت إلينا
نتف منه هو نص جدفحور، أحد أبناء
خوفو. و«تعليم بتاح حوتب»، غير البعيد

زمنياً عن تعليم جدفحور، محفوظ برمته،
والمثال الذي يصوره هو عن إنسان

يندمج في النظام الأخلاقي والسياسي -
الديني للمملكة القديمة دولة وشعباً،
مادام ذلك النظام هبة إلهية. وقواعد
السلوك بحضور الأعلى مقاما والزملاء،
ويعطى للأدنى مقاما وللنساء حيزاً
مشابهاً مع عادات المائدة والسلوك في
مجلس المستشارين وفي حفلات الشراب.
والمشكلة ذات الأهمية بالنسبة إلى أي
معلم - كم تحدد شخصية الإنسان
سلوكه وكم يمكن أن يتعلم - تلعب دوراً
بارزاً طوال النص. وإن عدداً من نصوص
الحكمة التي هي من هذا الطراز محفوظة
من كل عصر حتى العصر الهيليني، وهذه
النصوص توفر الدليل الموثوق به على
النظر العقلي عند المصريين، الذي كان،
برغم اتساقه الجوهري، يتبدل

يتساءل عن القيم الرسمية ينتج أول مرة. فكانت الأسئلة العميقة حول الصفة المميزة للشر، وحول طبيعة الإنسان والغاية من وجوده، وحول عدل الإله تتنزع اهتمام الذين يتفكرون في عنف المملكة القديمة ونظامها الاجتماعي. فكانت تنتج المحاورات الأصلية، كالمحاوره بين «إنسان متعب من الحياة وروحه»، وفي قصيدتها الختامية تصوغ رؤية السعادة بوصفها إمكانية عيش الحياة العادلة وتقديم القربان، بالأسلوب التالي:

إن من هو هنالك سيكون حقا

إلها حيا

يعاقب فاعل الشر على أفعاله.

إن من هو هنالك سيقف حقا

في مركب الإله - الشمس

ويجعل اختيار القرايين يتم من

هنالك إلى المعابد.

إن من هو هنالك سيكون حقا

إنسانا حكيما لن يُمنع

من التوصل إلى الإله - الشمس

نسمع كذلك التفجع على حالة البلد

والعالم، الذي يبلغ أوجه في تأنيب الإله:

أكان هو الذي أدرك معدن (الرجال) في

جيلهم الأول. ثم راح يلعنهم ويرفع ذراعه

ضدهم، لقد قضى على نسلهم، على

ورثتهم. لكنه أراد أن تولد لهم تلك

(الذرية)، فحلت الوحشية وعم الشقاء في

كل مكان.

مايزال النسل يخرج من النساء

المصريات

والعنف واضطهاد الضعفاء

هما ما خلقتة (الآلهة)

لم يكن في زمنهم مدير لدفة السفينة.

وأين هو الآن؟

- أهو نائم؟

لأن سلطانه غير ملحوظ.

وفي إحدى إجابات الإله عن تساؤل

الإنسان يقول:

خلقت الرياح الأربع، ليتنفس كل

إنسان...

خلقت الغمر العظيم، حتى يرتشف

الوضع

كما يرتشف الغني...

خلقت كل إنسان مثل جاره.

ولم أمر أن يفعلوا الشر

ولكن قلوبهم تخطت ما رسمته

- والإله يحضّ الناس على إنجاب

الذرية.

وتدور «شكاوى ساكن الواحة»، التي

يتضمنها في إطار قصصي خطاب ذو لغة

شديدة التفصيل، حول مشكلات العلاقة

الصحيحة بين العدالة والسلطة.

وقصة «بحار السفينة الغارقة» تروي

مسرودا يحتوي على عناصر أسطورية

وفولكلورية، عن إنسان رمته سفينة

غارقة فوق جزيرة نائية وكيف واجه الإله

- الثعبان، وتحمل السلالة الثانية عشرة

معها مجموعة غنية ممتازة من القصص

ذات البواعث السياسية والأعمال الأدبية

الأخرى في شكل النبوءات والشكاوى

والتراتيل للبيت الملكي. و«قصة سنوحي»

من ذلك العصر تحتوي على تلك التراتيل.

ومن الفترة نفسها نجد سلسلة من

الحكايات عن السحرة تشتمل على عدد

من العناصر الفولكلورية، يضمها إطار

قصصي ذو معان سياسية إضافية، وهي

مدونة في قصر الفرعون خوفو.

ويزدهر الأدب مرة أخرى في المملكة

الجديدة. وأشهر القصص في تلك الفترة

هي القصة التي عنوانها «الاخوان»، وهي

أسطورية مروية في شكل القصة

الفولكلورية، وقد انتشرت أفكارها بعدئذ

في كل أنحاء العالم، وما يزال تأثيرها فعالا إلى اليوم — إنها تتصور سلفا القصة التوراتية عن زوجة بوتي فار ومحاولتها إغراء يوسف. وإلى جانب هذه القصة الشعبية يمكن أن توضع قصص أخرى مثل «الأمير المدان» أو «الحق والباطل». وظلت الحكايات فيها عن الحروب السورية ترويها الأجيال بعدد، وهي مفصلة ومسرودة بطريقة مبالغ فيها، وفكرتها الرئيسية تسبق كذلك «حصان طروادة». والقصة الأسطورية عن «حورس وست»، التي لشخصياتها شكل إلهي، تشتمل على العناصر الساخرة والفولكلورية. والفكاهة التي تتخلل «تقرير وينامون» مختلفة تماما. فالمبعوث الشخصي المصري إلى «جبل» يرفع تقريره إلى رؤسائه في محاكاة ساخرة (باروديا) ذات طابع مصري وطني. وهذه القطعة القصصية الرائعة فاتنة على وجه الخصوص لأنها تشكل تقريرا أصليا قدمه وينامون — أوديسيوس عند عودته من بعثته المخفية، وبكلمات أخرى، هي وثيقة رسمية. إن تقريراً عن معركة قادش في الحرب السورية قد غدا ملحمة بطولية، في حين أن النصوص التي تدون تأسيس المعابد كثيرا ما اتخذت شكل القصص القصيرة. وبين نمطي الشعر غير الديني توجد الغنائيات الغزلية في عدد من الأشكال التي أخذت فيما بعد موقعها في الأدب العالمي، والنمط الآخر هو أغنية العامل التي تغنى في أوقات العمل في الحقول، أو خلال رعاية الماشية، أو الانهماك في نشاط آخر.

وسأستشهد بالمقطع الشعري الأول من «البوح العظيم» للتمثيل على أغنيات الغزل الكثيرة والمتنوعة، وهذا المقطع

أغنية تنتمي إلى الجنس الأدبي المعروف بقصيدة الغزل التي يغازل فيها المحب محبوبته بتصويرها:

الواحدة الوحيدة، المحبوبة، التي ليس لها نظير

الأجمل من كل النساء،

انظر، إنها أشبه بإلهة النجوم التي تتألق

عند بداية سنة جيدة.

بطلعها البهية، وبشرتها الباهرة

وبالإشعاع في عينيها

وعذوبة شفيتها، حين تتكلم

لا توجد كلمة وافية بها.

بالعنق الأهيف، والنهدين المتألقين

والشعر اللازوردي،

ذراعها يفوقان الذهب

وأصابعها ملووءة بالنعمة كأزهار اللوتس.

ردفاها طويلان، ووركاها مطوقان

بالحزام

وفخذاها يواصلان خط جمالها

ومن المحبب سماع سيرها على الأرض

لقد سرقت قلبي بعناقها.

إنها تلوي عنق كل رجل

أينما ذهبت.

وكل من يعانقها سعيد،

إنه كأكبر العشاق.

تحديق المرء يتابعها حين تنصرف

تلك الإلهة، الواحدة الوحيدة.

والتراتيل للملك أو المقام الملكي مؤلفة

بطريقة أشد تفصيلا. ويعجب المرء أما

كان يجب أن تضم إلى الأدب الديني.

ونحن نجد بين القطع الدينية التراتيل

والأدعية المنمقة جدا والتي تقف في القطب

المعاكس لتراتيل البسطاء ذات الإحساس

العميق برغم شكلها غير الفني. ونص

والتأكيدات التالية مأخوذة من بداية
الرقية:

لم أسبب الألم، وما سببت البكاء،
لم أقتل ولم أمر بالقتل،
لم أخطيء بحق أي إنسان،
لم أنقص المؤمن في المعابد،
لم أقلل خبز التقدمة للآلهة،
لم أسرق قرابين الميتين،
لم أضف إلى مكيال الحنطة ولم
أسقط منه،

لم أقلل مقدار الحراثة،
لم أضف إلى الأوزان في الميزان
الثابت،

لم أغير الخط العمودي في الميزان
اليدوي أبداً،

لم أفتر على خادم أمام سيده،
لم أخذ حليباً من فم طفل،
لم أعامل الحيوانات بقسوة،
لم أسلب الماشية علفها.

والتراثيل للآلهة، والأساطير،
ونصوص النبوءة، والرسائل اللاهوتية
(ومنها «اللاهوت الميفيسي» المهم، الذي
يؤرخ للمملكة القديمة)، والكتب السحرية
وأساطير العبادة - إنها تشكل ذخيرة غنية
ومتنوعة للأدب المصري الديني، ولا
 مجال لوصفها هنا.

وفي عصر اللغة والكتابة الديموطية، أي
في القرون الأخيرة قبل الميلاد، ازدهر
الأدب المصري مرة ثالثة. وظلت نصوص
الحكمة هي الوسيلة التعليمية المفضلة.
وفي القصة لدينا مجموعة واسعة من
القصص الخرافية التي تدور حول الملك
بيدباستيس أو البطل إناروس وترسه،
وتفوقها أهمية مجموعة القصص عن
أسرة الكهنة الكبار في ممفيس، والعضو
البارز فيها هو سيتون خاتم ويسى. وهذه
القصة جديرة بالملاحظة بصفة خاصة،

الشعيرة التي تقام يومياً في كل معابد
مصر محفوظة، وعدد من النثف من شعائر
العبد الكبير معروف أيضاً.

وأدب الدفن - أي النصوص التي جلبت
للإنسان الميت السعادة في العالم القادم -
غني بصفة خاصة. وقد وجدت
مجموعات رقى الدفن أول مرة منقوشة
على أهرامات المملكة القديمة المتأخرة.
وهي تتضمن نصوص التكريس للأبنية،
والرقى السحرية ضد الأفاعي، وتراثيل
التتويج، بالإضافة إلى النصوص التي
تتصور الملك سلفاً - أي تجعله في روح
مباركة - حين تتلى - ويعالج الكثير من
الرقى النماذج المتنوعة للصعود إلى
السماء، التي بها يتقدم الميت لكي يشارك
في الدورة الأزلية للأجسام السماوية.
وكانت هذه النصوص مخصصة للملك
وحده، ولكنها أصبحت في العصر المتوسط
الأول ملكية عامة، ونصادفها مرة أخرى
في المملكة المتوسطة على التوابيت، حتى
توابيت الناس الوضيعين نسبياً
(«نصوص التوابيت»). وأخيراً، كانت
الرقى الأساسية في المملكة الجديدة
مكتوبة على لفائف ورق البردي، التي
كانت توضع مع الميت في القبر - على الرغم
من أنه قد تغير الاختيار مرة أخرى،
والنصوص الجديدة موجودة مع
النصوص التقليدية. والمجموعة تدعى
الآن «كتاب الموتى». وأشهر ما فيه الرقية
رقم (١٢٥)، وهي مجموعة من
«الاعترافات السلبية»، التي يؤكد فيها
الميت أمام قضاة في العالم القادم أنه لم
يرتكب مجموعة متنوعة من الذنوب. وهذا
الاعتراف بالامتنال للنظام الديني يُزان
مقابل أعماله الفعلية، وهو وفقاً للنتيجة
إما أن يعلن أنه مبارك أو يحكم عليه
بعقوبات الجحيم (محاكمة الموتى).

مذهلا في القرن العاشر للميلاد. واللغز
التالي — وهو أحد ألغاز كثيرة — توجهه
الملكة شيبا إلى الملك سليمان وهو مأخوذ
من BERLINER LIEDERHANDS-
CHRIFT:

تنمو شجرة في بلدي
يا للملك سليمان،
إنها عظيمة وجميلة.
إنها تقطع في المساء
وفي الصباح تنمو من جديد.
لم أر شيئا بجمالها في العالم كله.
في الجانب الأيمن حقل
مملوء بالأحجار الكريمة،
وكل امرئ يرغب في أن يذهب إليه.
يأتي رسول كل عام
محملا بالأشياء الجيدة
التي يعطيها لكل الناس في بلدي.
ثم يعود إلى منزله.
أتمنى أن تفسره لي يا سليمان
حتى ألهج بالثناء عليك.
هذه الشجرة التي تنمو في بلدكم
يا شيبا ملكة أثيوبيا
إنها كالشمس.
إنها تغرب يوميا
وتبرز عند الفجر كل يوم.
لم أر شيئا بجمالها في العالم كله.
الحقل الذي بجانب الشجرة
إنه كالمساء،
والأحجار الكريمة كالكوكب،
التي تشرق في المساء
ولكنها حين تبرز الشمس تُظلم
بسبب الضياء الذي يحيط بالشمس
الرسول الذي جاء إلى بلدكم
إنه ماء نهر مصر،
الذي يغمر الأرض سنويا.
ولا يمكن للمرء أن يخترق مستوى
الخراب في القبور المصرية وأن يصل إلى

وهي قريية من التوراة — مثلا قصة الغني
والفقير لازاروس — ومن موضوعات
الأدب الكلاسيكي مثل «تعذيب تنتالوس»
أو «مصيّر أوكنوس».

وهناك مجموعة من الخرافات يضمها
إطار القصة الأسطورية، وهي مستمدة
من نماذج أقدم كـ «النقاش بين الرأس
والجسد»، التي كانت تتمتع بنجاح واسع
— تؤرخ للفترة نفسها، في الزمن الذي
كانت فيه الخرافات شعبية في أرجاء
أخرى من العالم أيضا. ونسبية القيم
الأخلاقية الخيرة بالناس إلى حد ما يمكن
أن تقرأ في نصوص الحكمة الديموطية،
وأهم نصوصها هما نص «التعليم
الموسع» المحفوظ في ورق البردي، والنص
الذي كتبه في السجن رجل يدعى عنخ -
شيشوقي.

وفي مصر المسيحية تندر الحكايات
الشعبية، وتحفظ اللغة القبطية بنقف من
رومانس الاسكندر، التي كانت شائعة في
كل أنحاء العالم الهيليني، ومن الأغنيات الشعبية
«الفيزيولوجي»، ومن الأغنيات الشعبية
المتنوعة. ويهيمن الدين على بقية الأدب،
وكثير هو عدد نصوص الأناجيل
الأوبكريفاوية، وبعضها غنوصي
ومانوي، وعدد أعمال الرسل والشهداء.
وجوهر الحياة الرهبانية يجري تعليمه
بوساطة الأقوال الحكيمة والحكايات
القصيرة، وحياة الاتقياء شائعة أيضا.
والشكل الأدبي الأثير في المواعظ هو
القصة الإعجازية. وأعمال «شينوته
الأثريبي» هي الكتابات المصرية الوحيدة
التي تقارب مستوى الأدب. وبعد الفتح
العربي لمصر انحدر الأدب المصري القبطي
إلى الوجود الظلي، من دون شكل أو
تاريخ.

على أن الأدب القبطي عاش إحياء

قلب سكانها القدماء إلا بالتآلف مع تراث
الأدب المصري، وبمعاشته بوصفه نذيرنا
وبشيرنا، وبالإحساس بمدى قربهِ من
مشكلاتنا. وبقراءة المرء للأعمال الأدبية
المصرية يكتشف الحنين والقلق والشكوك
والآمال، ويشعر بقربته للمؤلفين وقد
ينبّهت المرء حين يسمع حماسة المصريين
للقانون والعدل، وللاعتماد والنظام
والسلوك القويم. وأخيرا قد يندهش المرء
لمرحهم وفكاهتهم ومحبتهم للحياة.
ووحده الشعب الذي يتشبث بالحياة بقوة
يصنع هذه الترتيبات المفصلة التي تمكنه
من مواصلتها بعد الموت. وسأختتم
دراستي بمثال على هذا الابتهاج بالعيش.
إنها أنشودة «عازف القيثارة» من قبر
الفرعون أنف (زهاء ٢١٠٠ ق.م):

تمضي أجيال

وتحل أجيال

محلها.

هكذا كان

منذ زمن الأسلاف

والآلهة التي جاءت قبلهم

والتي تترتاح الآن في أهراماتها.

والأرواح النبيلة التي تغيرت

أشكالها

هي الآن أيضا مدفونة في أهراماتها.

والذين بنوا القرى

لم يعد لهم مكان -

انظروا ماذا حدث لهم.

سمعت الأقوال الحكيمة

لامحوتب وجدفحور

وكانت على شفاه كل إنسان.

انظروا إلى قبريهما الآن!

جدرانهما مهدامة

مواقعهما مهجورة،

لكأنهما لم يعيشا.

لم يأت أحد ينبئنا عن مصيرهما

وعن متاعب قلوبنا

إلى أن نصل إلى المكان

الذي ذهبنا إليه.

لذلك لا تقلق بشأن نهايتك

اتبع قلبك وهو ينبض

رش رأسك بالمرء* وألبس

جسدك فاخر الكتان،

مع الثياب المعطرة

ورائحة المراهم المختارة بعناية

المكرسة للآلهة.

وإذا تعب قلبك

ضاعف مباحجك

واتبع قلبك

وافعل ما يرضيك.

شاهد وأنت على الأرض

ما تريده أن يحدث

حسب أنوار قلبك.

لأن يوم الحداد الكبير

سيأتي لك أيضا

فكليل الفؤاد

لا يسمع صرخات الأحياء،

وعويلهم لا يعيد

إنسانا من القبر.

اللازمة:

تمتّع كل يوم، ولا تتعب

لأنه لا أحد أخذ معه

ممتلكاته التي تشبث بها،

ولا أحد ذهب إلى هناك

وعاد في يوم من الأيام.

* المر (بضم الميم): مستحضر طيب

الرائحة مر الطعم، يستخرج من شجرة

شائكة تنمو في الحبشة وجنوب الجزيرة

العربية. (المترجم).

الذات العربية في شعر الحداثة العربية

د. سعد الدين كليب

من المعلوم أن موقف الشعر العربي الكلاسيكي، والتقليدي المعاصر هو أيضاً، هو التعبير عن موقف غنائي من العالم. إذ يتم أثرها الانفعالي في الذات والأشياء، من خلال المحور الذي يتمحور حوله الفردية التي هي سواء أكان ذلك في طبيعة الانفعال، أم في رؤية العالم، أم في أسلوب التعبير. ولهذا فإن متلقي هذا الشعر لا يتلقى العالم. بل يتلقى الذات التي ترى العالم وتتأثر به أو تعانیه.

الغنائي يفرض في نهاية المطاف حركة غنائية تتسم بالدرامية، وليست بحال من الأحوال حركة درامية.

١- النمذجة الفنية:

إن النمذجة الفنية أسلوب تقني جديد، طرحته الحداثة الشعرية العربية، في محاولتها التعبير عن وعيها الغنائي الموصوف بالدرامية. وهو أسلوب نقلته الحداثة من الفنون الأدبية الموضوعية والدرامية، إلى الشعر الغنائي. ولم يكن لهذا الأسلوب من أهمية تذكر، فيما قبل الحداثة من شعر عربي. ولكن قبل الحديث الموجز عن هذا الأسلوب - إذ إن المجال لا يسمح بالإفاسة - لابد من التمييز بين النمذجة الفنية والنمذجة الجمالية. حيث إن الأولى تعني خلق شخصيات ذات طبيعة نفسية أو اجتماعية معينة، تتنامى في سياقها الفني، مستقلة بهذا القدر أو ذاك عن ذات المبدع. أما الثانية فتعني تجسيد إحدى القيم الجمالية كالجمال أو القبح أو الجلال أو البطولة ... الخ، من خلال هذه الصورة أو تلك الحالة، أو في ذلك الموقف. ولا يخلو إبداع فني، مهما يكن نوعه أو نمطه، من هذه النمذجة. إن النمذجة الفنية تنطوي على النمذجة الجمالية، غير أن هذه لا تنطوي على تلك بالضرورة. إذ إن النمذجة الجمالية هي سمة الفن عامة، أما النمذجة الفنية فهي سمة الفنون الموضوعية والدراما خاصة وبهذا المعنى فإن الشعر العربي الكلاسيكي قد طرح الكثير الكثير من النماذج الجمالية، ولكنه قلما مال إلى طرح النماذج الفنية*. هذه النماذج التي شكلت قوام الكثير من النصوص الشعرية الحداثية وذلك من

ولاشك في أن الفن عامة هو موقف ذاتي، ولا نستطيع البتة أن نتلقى العالم، كما هو في الفن، إذ لا يمكن أن نرى فيه العالم بشكل موضوعي. بل نراه من منظور الذات المبدعة. ولكن ثمة فرق بين أن نراه من منظور الذات، وبين أن نرى الذات الفردية في تأثرها الانفعالي به. وهذا الفرق هو الذي يقف وراء اختلاف الشعر الغنائي عن الشعر الدرامي أو عن الدراما عامة. ففي حين يذهب الأول إلى التعبير عن المسائل الذاتية المتعلقة بالمبدع مباشرة، وبشكل شخصي، يذهب الثاني إلى التعبير عن مسائل مختلفة ذات طابع عام، لا ترتبط بالضرورة بشخص المبدع الذي يستتر دائماً وراء شخصياته الدرامية.

ولسنا، هنا، في معرض التمييز بين الغنائية Lyricism والدرامية Dramat-ic في الأدب. ولكن ما أردناه هو الإشارة إلى أن موقع الذات الفردية من النتاج الغنائي يحيل على موقعها من العالم، وطريقة تعاملها معه، فهي ترى في نفسها محوراً أساسياً يقابل العالم بظواهره، وجوانبه، مما يدفعها إلى التعامل معه ذاتياً بشكل ينسجم وموقعها المحوري.

ثمة، إذًا، قطبان اثنان، في الوعي الغنائي بعامة، وهما الذات الفردية والعالم الموضوعي. وهما إذ يتبادلان التأثير، على الصعيد الانفعالي، لا يأخذان الأهمية نفسها على صعيد التعبير. فالذات بهمومها وهواجسها وشواغلها هي القطب الأهم. ولهذا فإن ملتقي الشعر الغنائي يهتم بالذات التي ترى وتتأثر وتعاني، أكثر من اهتمامه بالعالم*. وإذا ما اهتم به، فلكي يتوضح أثره في تلك الذات التي غالباً ما تتجاوب وذاته الفردية. وكأننا نقول بذلك إن الشعر

المتمثل بالتمايز الاجتماعي بين الأقدان والأسياذ أو بين الطبقات الاجتماعية، والمتمثل أيضاً بانعدام الحريات والانسحاق بالخوف والجوع.

غير أن هذا النموذج يرفض القبح من موقع الخوف والضعف والانسحاق عامة، ولا يرفضه من موقع القوة أو البطولية. وهو ما يجعله معذباً ومنسحقاً بحيث ترتفع معاناته من المستوى الاجتماعي - القيمي إلى المستوى الوجودي. أو لنقل: أن معاناته الاجتماعية - القيمة تبدو لعمقها وشمولها وسيورتها، معاناة وجودية، مما يعمق اغترابه وعذابه.

إنه يرى المرارة في النوارس والخراف والهيئات الكثيرة والجواري، مثلما يرى اليأس والأسياذ والضواري والجاهلين المتشدقين. إنه يرى، ورؤيته تشقيه، وليس له إلا أن ترتجف كفاً، فيغترب ... فلا يألّف مكاناً، ولا مكان يألّفه. إن الصراع يشكل جوهر هذا المقطع. وهو صراع حاد غير متكافئ، ولا مناص من الدخول به. فأداد النموذج يدخل في صراع روحي مع البشاعة والقبح المتمثلين بالبراري وأسيادها الضواري، ويدخل في صراع فكري - نظري مع الكوميديّة الممتلئة بالجاهلين المتشدقين، ويتحالف من جهة أخرى مع الخراف والجواري والهيئات الكثيرة التي هي العمق المساوي الاجتماعي لوجوده.

كما أن هذه تدخل، هي الأخرى، في صراع عام مع الضواري ونظامها الغابي. وذلك بالإضافة إلى ذات الشاعر التي توجه خطابها إلى النموذج آداد. هذه الذات المتصارعة أيضاً مع الحالة التي وصل إليها آداد، والرافضة لمنطق الأقدان والأسياذ في البراري. وهكذا فثمة قطبان

مثل: المومس العمياء للسياب، والأخضر بن يوسف، لسعدي يوسف، ومهيار الدمشقي لأدونيس، وإبراهيم ليوسف الخال، ولعازر لخليل حاوي ... إلخ. وكى نلقي الضوء على هذا الأسلوب، نتوقف عند أحد النصوص التي تتمحور حول النموذج الفني، وهو أحد المقاطع المكتملة من قصيدة «آداد» المطولة، لفايز خضور:

آداد

قدّر النوارس أن تبيض فراخها
السفائن
لا البحر يعرفها، ولا خشب
الصواري

هي غربة توغل في غيابات المدائن
كفكك ترتجفان، من خوف على
الواحات

يخطفها اليباس
وتبيح خراف ساكنها المجاعة
واجترأت الضواري
آداد، لا تكثر من التحديق
في السحن الكثيرة
إنه زمن الرهائن
والجاهلون تشدقوا - بطراً -
بأن "العصر"
جاوز منطق الأقدان والأسياذ
تعب الجواري
لا البحر يدرك ما تعانيه النوارس،
من عذاب فراق أفرار لها،
رحلت ...

ولا الجزر القصية نغصت
خلجانها

صيغ المرارة في البراري !! ... (١)
يُطرح هذا المقطع نموذجاً فنياً Artistic Type يمثل الاغتراب الروحي والمعاناة الاجتماعية ذات الطابع القيمي. إنه نموذج للمغرب الذي يرفض القبح

متصارعان دائماً. وهما: أقدان العالم وأسياده.

لقد جاء هذا الصراع محمولاً على نموذج فني، صاغه الشاعر من مكونات اجتماعية ونفسية وروحية متعددة، وجعله شخصية مستقلة عنه، تتحرك في سياقها الفني بما يتلائم وطبيعتها الخاصة.

ولا شك في أن هذا النموذج يتقاطع وذات الشاعر، غير أنه لا يتطابق وإياها. ولهذا يمكن لنا أن نتعامل معه بوصفه ذاتاً لها كينونتها المتميزة. فنحكم عليها من دون أن نحكم على الشاعر بالضرورة، وهو ما يعني أن ثمة استتاراً للشاعر، وهو استتار يجعله لا يعلن عن نفسه مباشرة، كما في الشعر الغنائي الصرف. ولكن هذا الاستتار لا يمنعه من إعلان موقفه العام من خلال النموذج الفني.

بل إن هذا النموذج هو، في الأساس، معادل لذلك الموقف. بمعنى أن النماذج التي يخلقها الشاعر هي المعادل الفني لمواقفه المختلفة من هذه الظاهرة أو تلك، وليست هي جوانب شخصية في الشاعر. ومن ذلك، فمن الخطأ المطابقة بين الشاعر ونماذجه، ولا سيما في تلك التي ينمذج بها الشاعر قيماً سلبية.

إن الالتكاء على النمذجة الفنية لا يخفف من حدة الغنائية، في الشعر، فحسب. بل إنه أيضاً يلغي التقريرية أو يخفف منها، كما يفسح المجال لدخول عدة أصوات، في النص الشعري، وهو ما يحيل على بروز صفة الصراع التي تميز عادة الأعمال الدرامية. ومن جهة أخرى، فإن هذه النمذجة قد أفسحت المجال، أمام الشاعر، كي يخرج من التعبير عن ذاته، إلى التعبير عن الذات الأخرى التي يتعاطف أو يتقاطع أو يتصارع أو يتناقض وإياها،

أي أن هذه النمذجة قد وسّعت المساحة التي يتصدى لها الشاعر بفنه. فلم يعد الأمر متعلقاً بالتعبير عن أثر الظواهر والأشياء في الذات الفردية.

بل أصبح متعلقاً أيضاً بالتعبير عن ذلك الأثر في الذات الأخرى التي أصبح لها الحق بالوجود، من خلال النمذجة، بمعزل عن فردية الشاعر، وهو ما لم يكن موجوداً في الشعر الغنائي الصرف.

ب- البناء الدرامي:

يؤكد الدكتور عز الدين إسماعيل في دراسته للأبنية الشعرية، في الشعر المعاصر، أن ثمة ميلاً واضحاً إلى الشكل الدرامي، ظهر ذلك من خلال إنتاج القصائد الطويلة التي تبدو وكأنها ملاحم شعرية حديثة (٢)، ويرى أن هذه القصيدة:

«تزداد بنيتها تعقيداً حتى صارت القصيدة موقفاً فكرياً غايةً في التعميم والشمول، وغاية في الدقة والرهافة في الوقت نفسه... وتطورت في اتجاه الشكل الدرامي فصارت مجموعة من الأصوات المختلفة والمتميزة، وازدادت تركيباً وتعقيداً وإفراطاً في الطول حتى قاربت منهج التأليف الموضوعي...» (٣).

وعلى الرغم من أن الدكتور إسماعيل يصف هذه القصيدة بالطويلة، غير أنه لا يشترط فيها الطول الكمي بالضرورة. فقد تكون القصيدة قصيرة نسبياً، وتكون في الوقت نفسه متصفة بصفات القصيدة الطويلة من حيث التعقيد والشمول والدقة والرهافة. فالشكل أو البناء الدرامي هو الأساس.

ولا شك في أن هذا البناء لم يكن له أن يتم، لولا سمة الدرامية التي تميز الوعي الجمالي الحداثي الذي راح يتخفف من

الغنائية، حيناً من خلال النمذجة، وحيناً من خلال البناء الشعري، وحيناً من خلالهما معاً.

وعلى الرغم من أن المجال لا يسمح بدرس هذا البناء، إلا أنه لا بأس من الإشارة السريعة إليه، توضيحاً لسمة الدرامية في الوعي الحداثي.

يتميز البناء الدرامي، في شعر الحداثة، بتعدد الأصوات وتناقضها، وبتطور الصور الفنية من بعضها وتواشجها فيما بينها، وبالتماسك البنوي الذي يجعل من النص كلاً واحداً، يصعب اجتزأه إلى وحدات مستقلة، ويتميز أيضاً بطرح المشاعر المصطرعة، وبالتنامي الانفعالي للحالة الشعرية المطروحة، وبتنوع الجوانب التي يرصدها النص الشعري. وغني عن البيان أن هذه السمات يمكن أن توجد جميعاً في نص واحد، كما يمكن أن يوجد معظمها في نص آخر. فقد تتعدد الأصوات في النص من دون تنوع في الجوانب، وقد يتنامى الانفعالي من دون أن تصطرع المشاعر....

ولكن البناء الدرامي يتنافى عادة وأحادية الصوت، مثلما يتنافى والتفلك أو المراوحة في انفعال ذي طبيعة واحدة ثابتة. ولا شك في أن النص النموذجي للبناء الدرامي هو ذلك النص الذي ينطوي على تلك السمات مجتمعة. وما أكثر النصوص النموذجية في ذلك. ويكفي أن نتذكر ذلك الكم الهائل من القصائد الطويلة التي طالت لتشمل ديواناً شعرياً بكامله. وبدهي أن البناء الدرامي ليس خاصاً بالقصائد الطويلة - وإن يكن أكثر وضوحاً فيها - بل إنه يشمل أيضاً بعض القصائد القصيرة، وحتى بعض المقطعات الشعرية التي تبدو، للوهلة الأولى، غنائية صرفاً، ولتبيان ذلك، نتوقف عند واحد من

النصوص القصيرة جداً.
أما النص فهو قصيدة لأحمد
عبدالمعطي حجازي، بعنوان «إيقاعات
شرقية» (٤)

أغويتني
يا أيها الوجه الحسن
ولم تقدم لي الثمن
لا طرحة العرس،
ولا فرحة أعضاء البدن
*

وكان شعري خيمة،
وكان نهدي عشيقين،
وكانت سرّتي كاساً
وكانت فخذي
إبريق خمر ولبن!
وذبحوني!
لم تقدم لي الكفن
يا أيها الوجه الحسن
*

وكان شعري
كان نهدي
وكانت جثتي
ينهشها الإيقاع.
يُنْ.....!

قد يبدو هذا النص خالياً من الدرامية في بنائه، لما يتصف من طرح لما هو فردي، ولما يظهر عليه من استعلاء لنبرة الإيقاع البادية بالتقفية المتوالية، والتشطير الموسيقي. غير أن ذلك لم يبلغ البناء الدرامي أو يخفف منه. بل لعله يعمق فيه هذا البناء. بحيث يتكامل مع الشكل الإيقاعي وما يطرحه النص من حالة يتداخل فيها الإحساس بالجمال والإحساس التراجيدي.

إن هذا التداخل هو الملمح الأول من ملامح البناء الدرامي، في هذا النص الذي يبدأ بالغواية التي هي الإحساس

بالجمال، وينتهي بنهش الإيقاع (أو الزمن) للجنة، وهو ما يعني الإحساس التراجيدي. وما بين هذين الإحساسين فعل صفته البشاعة والقبح وهو فعل الذبح .. بمعنى أن ثمة اضطراباً في المشاعر كما أن ثمة تنامياً في الانفعال راح يعلن عن نفسه، منذ أن اكتفى الوجه الحسن بالغواية، متخلفاً عن دفع ما تتطلبه من تنويع بطرحة العرس أو فرحة أعضاء البدن. حيث بدا أن هناك نوعاً من الخيبة بالوجه الحسن. ثم تحولت الخيبة إلى فجعية، وتعمقت الفجعية لتغدو مأساة، حين تخلف الوجه الحسن حتى عن تقديم الكفن، لتبقى الجنة مرمية في العراء، ينهشها الزمن بفعل لا يكاد ينتهي (ينهشها الإيقاع يب.....!).

ونلاحظ أن هذه التحولات لم تأت بمعزل عن الصراع أو التناقض بل إنه الأساس فيها. فالغواية تتناقض والأساس فيهما، وتتناقض أيضاً وقوانين الأهل. كما أن ذلك الجمال يتناقض وفعل الذبح، والكفن يتناقض والوجه الحسن، والجنة هي الأخرى تتناقض وفعل الإيقاع أو الزمن. ويمكن القول أيضاً إن النص بمجمله يقوم على التناقض بين قطبين اثنين، الأول هو ————— والجمال ومصاحبته (الغواية والحسن والعرس والفرحة والخمر....) والثاني هو القبح ومصاحباته (الإحجام والذبح والنهش) ومن خلال التناقض والصراع بينهما تتولد النهاية التراجيدية ... (حيث يسقط الجمال سقوطاً مدوياً. وما يزال دويّه مستمرّاً).

إن كل ذلك يجعل من النص كلاً واحداً، لا يمكن اجتزاؤه، ويجعل من صوره الفنية متواشجة، يتنامى بعضها من بعض، ولا نعتقد أن ثمة حاجة للإفاضة

في ذلك. ولكن تبقى الإشارة إلى الأصوات، في النص، فقد ظهر أربعة أصوات فيه. واحد منها مُعلن صريح، وثلاثة محمولة على التصوير الفني. أما المعلن فهو صوت الذات المتحدث، وهو أوضح الأصوات وأكثرها استمراراً. أما الثلاثة الأخرى، فهي صوت الوجه الحسن، وصوت الأهل، وصوت الإيقاع أو الزمن. هذه الأصوات التي يتنامى من خلالها الصوت المعلن. فيظهر في البداية معاتباً، ثم مذبحاً، ثم مرمياً بلا رحمة. وغنى عن البيان أن هذه الأصوات هي التي وقفت وراء معاناة التراجيديّة التي وصل إليها الصوت المعلن أو الذات المتحدث.

وهكذا نلاحظ أن هذا النص يقوم على البناء الدرامي، على الرغم من قصره النسبي الذي يوحى بالغنائية. وما لاحظناه في هذا النص، نلاحظه أيضاً في مقطع شعري من قصيدة بعنوان «ثلاث حالات لامرأة واحدة» (٥) لسعدي يوسف، والمقطع الذي سوف نثبته يمثل الحالة الثانية. حيث يظهر فيه تعدد الأصوات، والتنامي الانفعالي والتطور الصوري والتماسك البنيوي:

في المحطة، كان القطار الأخير إلى
برشلونة

يُطلق الصفرات الأخيرة
كنت شاحبة في غصون الصباح التي
تشرب البرد والريح والتمتمات
الأخيرة

ترحلين إذن؟
تبحثين عن العمل المنزلي....
بمملكة في بلاد الشمال

أنت سيدة المطعم الغجري..
ألم تبصري كيف طاف المغنون
حولك؟

كيف رأونا عروسين،

بين زهور النحاس وأطباقه
وغصون الظلال
ليلة
ثم تمضين.....
شاحبة....

في القطار الأخير إلى برشلونة (٦)

لقد انعكس ميل الحداثة الشعرية إلى
الدرامية، إذًا، في النمذجة الفنية والبناء
الدرامي، وهو ما يؤكد محاولتها الجادة
في التعبير الفني عما استجد من حاجات

جمالية، لم يعد بالإمكان انعكاسها
بالشكل الغنائي الصرف، على نحو
يعادلها فنياً، ومما يجب ذكره، أخيراً، أنَّ
الميل إلى الدرامية، في الشعر العربي، كان
قد بدأ، بشكل أولي، مع الرومانتيكية
العربية، «وليس عجيباً أن تظهر لدى
شعرائنا الرومنتيكيين بدايات درامية.
لأن معنى التجربة الشعرية وأفقها قد
اتسع على أيديهم واصطبغ بغير قليل من
الجدية في معاناة الحياة». (٧)



الهوامش:

* قد يقال، هنا، إن موضوعية الشعر الغنائي العربي، ولا سيما الوصفي منه،
أوضح من أن يشار إليها. ولا شك في أن هذا صحيح. غير أن هذه الموضوعية تأتي
عبر الذات الفردية، ولا تأتي بوصفها معادلاً موضوعياً للموقف الذاتي.
* ينبغي أن نشير إلى أن ثمة محاولة أولية غير متبلورة، لإنتاج بعض النماذج
الفنية، في الشعر الكلاسيكي، ولا سيما في الشعر المبني على الكوميديّة منه، عند ابن
الرومي خاصة.

- ١- خضور، فايز: ديوانه، م: ١. دار الأدهم، ط: ١. د/ تا. ص ٤٣٢.
- ٢- إسماعيل، د. عز الدين: الشعر العربي المعاصر. دار العودة، بيروت، ط: ٣،
١٩٨٣. ص: ٢٤٨.
- ٣- نفسه، ص: ٢٧٦ - ٢٧٧.
- ٤- حجازي، أحمد عبدالمعطي: كائنات مملكة الليل. دار الآداب، بيروت، ط: ١،
١٩٧٨. ص: ٤٧ - ٤٨.
- ٥- يوسف، سعدي: الأعمال الشعرية ١٩٥٢ - ١٩٧٧. دار الفارابي، بيروت،
١٩٧٩. ص: ١٤٤ - ١٦٤.
- ٦- نفسه، ص: ١٤٥.
- ٧- إسماعيل، المرجع السابق، ص: ٢٦٨.

تقدم الحداثة نفسها على أنها إشكالية تستعصي على الحل من المنظور النظري، وتتجلى هذه الإشكالية في أن الحداثة تناضل على الدوام من غير أن تتوخى الانتصار لأنه لا يمثل هاجسا لها، بل عليها أن تناضل، ولو بعد حين، حتى ضد نفسها، أضف أنها في آخر مرحلة تصلها لا تقر بأنها أحدث شيء كونها ترى في نفسها برنامجا تمرديا تحرريا للثقافة والفن، بل تبالغ فتري انها التطور المستمر للحياة نفسها، ولذلك، لا نستغرب عندما نرى الآن تيارات في النقد الغربي ترى أن الحداثة صارت شيئا من الماضي، وأن بروز تيارات حديثة من داخل الحركة الأم دليل على تحللها وانقضاء عصرها، في حين تقف تيارات مضادة تعلن بأن الحداثة لن تصل إلى نهاية «غير أن ما ينتظرها سوف يكون أشد إيلاما من كل ما لقيته الحركات الثقافية التي سبقتها، فالإثارة والشيوع يتربسان بالحداثة شرا حتى يحيلها إلى نوع هزلي ممجوج».



ظاهرة الغموض في الخطاب الشعري العربي الحديث

○ عبد الرحمن حمادي

أنا: الأسباب ثقافية وتقليدية، فنية وشعرية...» (٢).

ويقول أيضا: «إن الفرق بين لغة الشعر والنثر ليس في الوزن، بل في طريقة استخدام اللغة، النثر يستخدم النظام العادي للغة، أي يستخدم الكلمة لما وضعت له أصلا، أما الشعر فيغتصب أو يفجر هذا النظام، أي يحيد بالكلمة عما وضعت له أصلا...» (٣).

وهكذا نستنتج أن أدونيس، الشاعر الناقد، يضع تصورا للخطاب الشعري الحديث يرى في الشعر نظاما خاصا يبتعد بالكلمات عن دلالاتها التي وجدت لها أصلا، وأن لغة الشعر هي لغة الحياة الإشارية التي يجب أن تبتعد عن الإيضاح كما في لغة النثر، كما أن الكلمة في الشعر يجب أن تأخذ معنى أوسع مما تأخذه في النثر، و«أن الكلمة في الشعر هي صورة صوتية وحدسية، فإذا كان الأمر كذلك، وإذا كانت لغة الشعر غير السائد المؤلف فإن تواصلها مع المتلقي لن يكون بالتأكيد تواصلًا سهلاً، مما يؤكد وجود قدر كبير من الغموض» (٤).

بل لقد بلغت ظاهرة الانزياحات اللغوية في الخطاب الشعري الحديث حدا أنكر الشاعر معه الخطاب الشعري كما وصل إليه في آخر تجاربه وأشكاله، وهذا ما رأيناه في التجارب التي سمت نفسها بأسماء طريفة مثل (القصيدة المائية) و(القصيدة الكهربائية) و(القصيدة الالكترونية)، وقصائد من هذه المسميات أدخلتها بعض الدوريات الثقافية تحت أبواب تجارب إبداعية، أو ما شابه، وهي تجارب بدأها الدكتور عادل فاخوري في بيروت وأوائل السبعينيات، لأن اللغة الشعرية برأيه لم تعد في عصر السرعة هذا تستوعب الحداثة نفسها، ولذلك علينا أن

بالطبع، نحن لا يعنيها هنا أن ندرس مفصلاً هذا الاضطراب في المصطلح الغربي للحدثة، ومدى الصراع القائم على تقبله أو رفضه، بل يعنيها أن ندرسه عبر المفهوم العربي للحدثة، وعبر أحد أهم أشكاله التطبيقية وهو الشعر، وتحديدًا من خلال ظاهرة الغموض، باعتبارها من القضايا الأساسية التي لا تزال تثير جدلاً واسعاً في الخطاب الشعري الحديث، جدلاً يؤججه شاعر مثل أدونيس عندما يعترف بأنه يعتمد الإكثار من الانزياحات اللغوية، وأنه يدخل خطابه الشعري إلى الغموض محملاً القارئ والمتلقي مسؤولية عدم الارتقاء لمستوى الوصول إلى الدلالات المطلوبة في النص، ففي كتابه (زمن الشعر) يورد حواراً متخيلاً بينه وبين القارئ حول ظاهرة الغموض، يقول فيها:

«هو: هل هذا الغموض في شعركم طبعي، أم أنكم تتعمدونه؟
أنا: إن تعمد الغموض مناقض للخلق الشعري.

هو: أعتقد أنكم تتعمدون.
أنا: تعتقد؟ ما سبب اعتقادك؟
هو: لا أقهر شعركم.
أنا: هذا ليس سبباً، فعلى القارئ أن يفهم
يعترف أحياناً أنه من الضروري أن يفهم كل القصيدة فهماً شاملاً.
هو: إذن الحق على القارئ؟!
أنا: نعم، بمعنى ما
هو: هل أستطيع أن استنتج أنك تحب الغموض.

أنا: نعم، ولكن بالمعنى الشعري الخالص، أي المعنى الذي يناقض الألغاز والتعمية والأحاجي.
هو: قلت أن الحق على القارئ، فما الأسباب؟

الطريقة التقليدية، والقراء العرب - حسب رأيه - أغلبهم تقليديون من حيث خلفيتهم وثقافتهم الشعرية، وكذا تذوقهم للشعر، ويجب عدم النظر والبحث عن المعنى المباشر السطحي في النص فقط، ولكن يمكن البحث عن المعاني الباطنية المتعددة في النص التي تجدها وتولدها العلاقات الداخلية للمفردات في النص الشعري.

القارئ إذن عند أدونيس هو المدان لأنه «لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته في استقلال عنه، نص وشكل له لغته وعلاقاته وأبعادها، إنه بالأحرى لا يقرأه، وإنما يبحث فيه عما ينفي أو يؤكد ما يضمرة في عقله ونفسه، إنه يفترض أنه قارئ كامل الثقافة كلي القدرة على الفهم، ولا بد أن يكون النص واضحا له، سهلا بسيطا، وإلا فإنه يصفه بأنه غامض معقد، فموضوع النقد دائما، مدحا أو ذما، إنما هو النص وكاتبه، والبريء، إنما هو القارئ دائما» (٧)، وعلى هذا فإن للشاعر برجه العاجي الخاص، والقارئ مطالب بأن يصل لمستوى هذا البرج، أو كما يقول أدونيس «على القارئ أن يرقى إلى مستوى الشاعر، وهذا يعني أن للشاعر لغة خاصة غير لغة الجمهور» (٨).

هذا نموذج للمسوعات التي يقدمها أنصار الغموض لتفسير ضبابية الخطاب الشعري الحديث، وهي ليست وليدة السنوات الأخيرة، بل تعود إلى فترة سابقة، وبحماس شديد نجده مثلا عند خليل هنداوي في الستينيات، والذي رأى أن الغموض شرط أساسي في الشعر، يقول: «إذا كان الوضوح في النثر شرطاً أساسياً من شروط بلاغته، فإن الوضوح الساخر في الشعر يقضي على جماله المغلف بالأسرار ويعري أخطائه وصوره من الأفتعة الموحية» (٩)، ولذلك فإن مهمة

نوظف شكل الكلمة قبل المضمون، وأن نعلم القارئ كيف يشكل من الكلمة ما يشاء من الإيحاءات التي تناسبه (٥)، ومع أن الدكتور فاخوري لم يكن جادا في هذه التجربة، ولم يكن يمارسها إلا في جلسات التسلية بالمقهى مع الأدباء إلا أن التجربة ما زالت حتى الآن تجد من يصير على ممارستها كليا أو جزئيا.

نخلص من هذا إلى أن ظاهرة الغموض صارت ملازمة للخطاب الشعري العربي الحديث، ويزداد غوصه في الغموض أكثر يوما بعد يوم، وبالتالي وجد هذا الخطاب الشعري نفسه أمام تيارين، تيار يدافع عن الغموض بدرجات كبيرة ويضع له تبريراته الكثيرة، وآخر يرفض هذا الغموض بدرجات مختلفة.

فلسفة الغموض

يقف أدونيس كما ذكرنا على قمة الهرم المدافع عن الغموض في الخطاب الشعري، فيقول مثلا: «لقد وُلد رفض الرؤى الشعرية القديمة للعالم عند الشاعر الجديد واقعا سديميا غامضا من جهة، وولد من جهة أخرى ذاتية تحيد عن الواقع إن لم تحاول الانفصال عنه، وهذا يعني بكلام آخر فقدان الأفكار المشتركة، والثقافة الشعرية المشتركة، هناك إذن تنافر بين الشعر والواقع يوازيه تنافر بين الشاعر والقارئ، فقد صار الشعر الجديد الشخص الشاعر نفسه أو كاد، ولعل هذا التنافر هو أبرز خصائص الشعر الجديد، وأكثرها أصالة وعمقا» (٦).

ويرى أدونيس أن الشعر الجديد بحاجة دائما إلى قارئ جديد، وأن الشعر الجديد يجب أن لا يقرأ أو ينقد بنفس

المادية وأصبحت تمثل تناقضات مجردة... إنه لا يمكن نقل المعاني المنظورة إلا باستعمال وعاء المجاز الشديد، أما النثر فإثناء قديم ترشح منه هذه المعاني... والشعر يسير على قدميه فيجوب بك الأرض، أما النثر فقطار يوصلك إلى مقصدك» (١١).

وإذا أردنا مقارنة أوضح عن تأثير المفهوم الغربي عن غموض الخطاب الشعري في الخطاب العربي الحديث، نستطيع أن نورد عشرات الأمثلة التي توضح بجلاء أن أصحاب فلسفة الخطاب الشعري العربي الحديث يظهرون تأثرا كبيرا بالمذهب الغربي، وأنهم تجاوزوا هذا التأثير إلى حد التطرف والمبالغة في كثير من الأحيان.

ردة فعل غامضة:

إن تمادي الخطاب الشعري الحديث بالانزياحات اللغوية والغموض أدى إلى ظهور تيار مضاد غاضب على الحداثة ككل، وبالطبع لا يمكن فصل الشعر عن الأجناس الأخرى الإبداعية، وقد شارك في هذا التيار المضاد من ناصروا الحداثة في بدايتها، وقد نعت ردود الفعل على المحدثين فوضاهم في صور ساخرة تصل إلى حد الشتيمة والاستهزاء، كتهجم (م. ج. كونراد) على الشعر الحديث بقوله: «إن الشعر الحقيقي في الوقت الراهن هو ذلك الفن الذي يعزف على الأعصاب ويغذيها بأقوى الأحاسيس، ولا يغنيها البتة أي بيض غريب من بيوض طائر الوقواق يفقسه هؤلاء الداعرون المتطرفون المعنيون بالحديث» (١٢).

ويستغرب الناقد (هاري ليفن) كيف أن أصحاب الأدب الحديث يطلبون من

الخطاب الشعري الحديث برأيه أن يكون غامضا، وإلا فقد الشعر خصوصيته، يقول: «.. والشعر مهما كانت عملية توليده ذاتية، فهي كالفن عملية انسانية فحوها ان ينقل إنسان للآخرين واعيا، مستعملا إشارات خارجية معينة، الأحاسيس التي عاشها، فتنقل عدواها إليهم، فيعيشونها ويجربونها، وبذلك تصبح رسالة الفن واضحة، وهي التبليغ والتوصيل» (١٠).

هذه الآراء وغيرها، واضح مدى تأثرها بالتيار الغربي بالدرجة الأولى فيما يتعلق بالخطاب الشعري وفلسفة الغموض فيه، ولا بأس من أن نعرض هنا لبعض الآراء الغربية، ونترك للقارئ أن يقارن مدى تأثيرها في الآراء العربية:

يقول أحد هذه الآراء: «تمثل الأشياء المادية في النثر كما في علم الجبر على شكل رموز أو أضداد تنقل هنا وهناك حسب قوانين معينة، ودون أن تكون هذه الأشياء منظورة طوال فترة العملية، وفي النثر مواقف نموذجية معينة وترتيبات للكلام تتحرك أليا عبر تركيبات أخرى كما يحدث في العمليات الجبرية، ثم يكتفي الإنسان بتغيير الإكس الواوي إلى الأشياء المادية في نهاية العملية، أما الشعر، فيمكن اعتباره من ناحية واحدة على الأقل مجهودا لتجنب خاصة النثر هذه، إذ أنه ليس لغة متضادات، بل هو لغة مادية منظورة، وهو تسوية توصلت إليها لغة الحدس التي تنقل أحاسيس جسدية، وهو يحاول دوما أن يسيطر على انتباهك ويريك شيئا ماديا باستمرار حتى يمنعك من الانزلاق إلى عملية مجردة، وهو يختار نعوتا ويريك استعارات فنية لا بسبب جدتها وقد تعبنا من القديم، بل لأن النعوت القديمة لم تعد تعبر عن الأشياء

القراء أن يكونوا بلا عقل ليفهموا أدبا يتجه أصلا لمن يريد هم بلا عقل: «انهم يطلبون من عقول قرائهم مطالب حادة، وهذه هفوة لا يمكن لعصر أبطال الثقافة فيه من غير عقل تجاوزها» (١٣).

على هذا الشكل ظهرت وماتزال ردة الفعل المضادة للتطرف والغموض في الحداثة الغربية، فماذا عن ردة الفعل على المستوى العربي، خاصة فيما يتعلق بغموض الخطاب الشعري العربي الحديث؟

إن الإجابة تتطلب الوقوف عند شاعرة مثل نازك الملائكة، تلك الشاعرة التي كان لها موقف تاريخي في الثورة على النظام التقليدي للشعر، ولكنها نفسها انقلبت على ثورتها عندما فكر بعض الشعراء في القفز على الأوزان وابتداع شكل جديد، فرفعت هراوتها الغليظة وأخذت تدق بها على رؤوسهم، معلنة أن مفهوم القصيدة يتمثل في أنها بناء متكامل قائم بذاته مشدود إلى عناصره الطبيعية المؤلفة من الموضوع والهيكل والتقاصيل والموسيقى، وهي فيما بينها تؤلف بنية خفية لا يمكن فصمها.

وتظهر ردة الفعل عند شاعر آخر هو أحمد عبدالمعطي حجازي، فيرى أن صفة الشعر «قد أهينت حتى أصبحت تطلق على أي كلام ينتهي قبل نهاية السطر، فضلا عن الأخطاء الشنيعة في النحو والعروض، فالحد الأدنى مما تتطلبه الممارسة الشعرية غير محقق في الكثير مما يطلق عليه شعر ينشر في الصحف والمجلات والدواوين، وهذه الفوضى ليست مقصورة على المدعين، بل يشارك فيها المبدعون أيضا بنسب مختلفة» (١٤).

ويرفض حجازي الوهم القائل بأن للقصيدة الجديدة معجما خاصا بها،

ويؤكد أن الألفاظ وحدها لا تصنع قصيدة، ولكنها في اللغة والعلاقات التي تنظم هذه اللغة في السياق الشعري العام ضمن نظام خاص يكسب اللغة خصوصيتها، ويرفض أوهاام الخطاب الشعري الحديث الغامض، وخاصة الفكرة الشائعة عند الشعراء الجدد من أن لغة القصيدة ليست إلا الصورة فقط، وأن الصورة هي الاستعارة، وكلما كانت الاستعارة تتسم بالغموض كانت القصيدة حديثة، يقول: «إن الاستعارة هي أداة من أدوات الشعر، ولا مراة في أن القصيدة تحتاج إلى استعارة جديدة، وأن هذه الجدة لا تقاس بمدى غرابتها، وإنما بمدى اسهامها في تشكيل الرؤية الجديدة» (١٥).

هذه هي بعض مواقف رواد الحداثة الشعرية منها، وانقلابهم على تماريدها في الغموض والتجريب والانفلات، ومما يجعلنا نتساءل إن كان ذلك هو فعلا ردة، أو بداية ردة نحو الكلاسيكية، وثورة مضادة على الثورة الشعرية التي أعطت كل هذا الكم من التجارب الشعرية؟

إن المتتبع للتيارات الشعرية منذ الخمسينيات وحتى الآن، لا يستطيع أن يغفل تيارا قويا يحاول أن يثبت نفسه وسط هذه التيارات الحداثية، وهو تيار الشعر الكلاسيكي، تيار مازال يمثل محمد مهدي الجواهري وعمر أبو ريشة، ونحن لا نغني هذين الشاعرين فقط، بل تيارا يضم جيلا جديدا من الشعراء يمكن أن نسميه بجيل السبعينيات أو الثمانينيات، وأصحابه يعلنون غضبهم وسخطهم على الحداثة والخطاب الشعري المعاصر بتجاربه المتطرفة، وغموضه، ولامعقوليته، وأنه آن الأوان لوأد الحداثة بعد أن استنفدت أغراضها في نظرهم،

وهذا يؤكد أن صراعاً عنيفاً يدور الآن في
ساحة الحداثة ما بين الخطاب الشعري
الحديث بغموضه وتطرفه، وبين تيار
ينادي بالوضوح إلى حد التمسك
بالكلاسيكية وإحيائها من جديد، فأيهما
سيقتصر؟ هذا هو السؤال.

المصادر:

- ١ - د. عبدالله مهنا - الحداثة وبعض العناصر المحدثّة في القصيدة العربية المعاصرة - مجلة عالم الفكر - المجلد ١٩ - الكويت ١٩٨٨.
- ٢ - أدونيس - زمن الشعر - دار العودة - بيروت ١٩٧٨.
- ٣ - نفس المصدر.
- ٤ - عبدالله رضوان - الغموض في الشعر العربي - دراسة - مجلة شؤون أدبية - العدد (١٠) - الشارقة ١٩٨٩.
- ٥ - من حوار أجرته مع الدكتور الشاعر عادل فاخوري في بيروت.
- ٦ - أدونيس - زمن الشعر - سبق ذكره.
- ٧ - نفس المصدر.
- ٨ - نفس المصدر.
- ٩ - خليل هندائي - خواطر في أدبنا وأدبائنا - محاضرة ألقاها في مدينة الرقة السورية بتاريخ ٤ / ٤ / ١٩٦٣ م - مطبوعات وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٣.
- ١٠ - نفس المصدر.
- ١١ - مارك شورر ومايلز وماكنزي - أسس النقد الأدبي الحديث - ترجمة هيفاء هاشم - وزارة الثقافة - دمشق ١٩٦٧.
- ١٢ - د. عبدالله أحمد المهنا - مصدر سبق ذكره.
- ١٣ - نفس المصدر.
- ١٤ - نفس المصدر.
- ١٥ - نفس المصدر.

الجرح...!

○ علي السبتي

صاح الديك بأن الصبح أتى..

هل جاء الصبح؟

صبحكم كمسائكم..

<http://Archivebeta.Sakhrif.com>

كالعيد.. كأيام القبح!

اختلفت، أيام لكم في الدنيا..

والجرح تفتح من جرح

من فيكم يعرف وجه شقيقته،

أو لون شفاه حبيبته،

أو عنوان الجزار...

الينذر بالذبح

تتشابه كل الكلمات ولا ندري..

من يغرز فينا.. الرمح..!

قصائد

شعر: د. حسين علي محمد - السعودية



تقاءبتُ - مثل فضائك، يا أيها الرَّمْلُ - قبل الخصام
وعشتُ حياتك
والعشبُ يفتحُ بوابة العصف، دوني
فأين حروف الكلام؟
تعال إلى شمس عزفي
وغطَّ غيوما، نيازك
قد أثقلتها خطاك
وهذا الذبيح (السلام) !
فذلك صوتُ بياضك في الأفق
صار إزائي وحيدا
(يعيش بأفق النيام)
وببيتك يكبر، عاصفة الوهم تكبر
تعصف بالحلم، مؤذنة بالزوال

فأين مواسم شعرك يا أيها المتفجر عشقا
وهاجسك الصمت، والغصص المختر
بين فصول الغرام؟

٢- يوميات

فر الأمس سريعا
فوقفت تودعه في هلع الأعمى
وطريقك يوسعك عذابا،
فتقابله مبتسما
من أنباك بأن زهورك تذوي
في ليلة عشقك
أو تتهاوى
في غدك المجهض ندما؟

٣- تذكري

أضربت الليلة في حذقة عشقي
أغنية لا تعبر في الوقت الراهن وتفت
من فاجأك الليلة برحيق التفاح
فأنساك شراب التوت
كيف ألوح بأفقك في مايو
سرا
وأمت؟

٤- زهور جافة

يارا
من يملأ هذا الأفق مجدورا غبارا؟
من ينزع وجهك من نبضات الروح

ومن يسرق بسمتك الينعاء جهاراً؟
من ألقى كبدي المقروحة
في البئر
فلا تبصر ألقاً سياراً؟
يارا..
يارا..

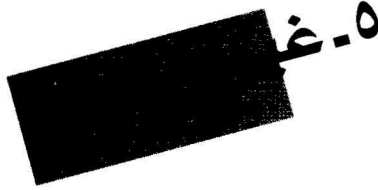
هل يتسلل سمعك في أحناء النفس
فيسمع أحنائي تصرخ:
من يشري هذي الروح بثمن بخس
من يأخذ هذا الهيكل
حتى يبعده عن هذا الرجس
من ينقذني من أقوال البصاصين
وأفواه القوالين
وأسماء المحتالين
التفسدُ هذا الطقس



يارا..
ما كنت لأستبدل بهواك المشرق في أحناء النفس
أويقات العتمة
أو أرضى أن أشرب كأس النعمة
إذ يأتي يتخفى - بعد رحيلك عني -
في زي النعمة

قالوا: غنّ فغنيت
لكن القلب مليء
بأفانيق الترحة
والموت

هل ينقذه من هلكته
إلا أن يسمح هذا الصوت:
يارا
يارا



في ذاك اليوم القائنظ
ظلّت (فاطم) تتضحك
تتشاءب
حتى حدّ اليأس
والغيمة تجري في الأرجاء الخمس
الخمرة في العنقود
وحلم الملكة
أن تخترق رماح الماء - الشبكة
وجدار اليأس



أنتى مه النسيان

أحمد يوسف داود - سورية



ليديك في قمرين من فضة
«مشغولة» بنعاس...
ليديك في شفق من الياقوت:
مطلع وردة في نور ما عشقت
وخوف يباس
والقلب متكى قليلا في هلاك غنائه
ليغافل الحراس.

هذي جداول من نبيذ الروح، سيدتي،
لنومك في جناحي شهوة
وغياب
إذليلنا مغلق
وصقيع صمت لم مملكة من العُباب
فتكسرت شمس من الزنبق

كانت يداك...
وكنت مقتربا

وكان فمّ يبعر شهوة الرمان
فرأيت مثل دمي يغرد في مقاتله
رأيت هلاك أسئلة
وعمرأ «بين - بين» مبددا..
والصوت للسجان!

الله!...
ذاك عبر قهوة أمهات لم نذقها..
عاشقون كأنهم رؤيا بلا لغة...
قلائد من جمان الله تخرمها يد السيف...
شهد عالق في النطع...
يا الله!!...
من يلقي الرؤوس على فراغ الأسئلة؟!...
من قالنا زبدا؟!...
وفرّق ما نقول صدى؟!...
وأطلقنا مدائح في كف؟!
من ردنا عنا، فما كنّا؟!...
وعلق في حنين الروح تفاح الخطيئة?!

غلّ فضتك البهية في جنائز؟!...
رش أوسمة الهباء بها،
وصادر... وامتحن؟!
من صاغ سيدتي مسالكنا?!...
ومن أملى لها لكنا?!...
ومن، في زحمة النيشان،
أفرد في المدائح كلّ هذي المهزلة?!

علقت يداي على نجيع متاهتي
علق السؤال
وقلادتا حلم على هذا القليل الحي من قلبي

وبعضُ غناء شعرك؛ في الأصابع....
والبقية: لا تقال!

حُلمٌ على فضة
ويَدُ ترفُ على هوى ونعاسُ
حُلمٌ يفتحُ حوله ضده
عن وردة
وظلال خُوف يباس
عبثا أقود قوافل الأوقات
كي أهب الحرير إلى ملائكة الكلام.
عبثا أدير بهاء أجراس النبيذ على ممالك:
نصفها قلبي...
ونصفٌ ما تبقى منه بين التيه والأسواق!...
مر دمي صغيرا
وانحنى عمري قصيرا
كنتُ أغسلُ ما رميت به وراء الرجم
في نجم
وأشعلُ من غناء الروح نرجسه
وأبدأ أسورة المرمر
فيجيني جسد النبيذ معلقا في الموت
يرتد الحرير بصمته الأصفر
وأنا القليل المنتهي في شبهة الأجراس،
أو في جدول الحراس،
أطلع كوكبي.. عبثا!..
وأشهد كيف ينقلب الهديل على الإمام

برق...
وليلة...
وبعض من جراء الموت رابضة وراء الباب
من صورَ الفضة...

قمرًا أطلّ... فغاب؟!
من رشّ موتًا في القليل الحي من قلبي،
وأغلق خلفه بتراب؟!...!

.....

سرّ لو قفة هذه الروح القليلة حرة
في مشهد الأحمر
سرّ لبعض غناء شعرك في الأصابع..
سرّ همس الروح صامتة..
فمن فضّه؟!

موتٌ على رمانتين
ليسقط الياقوت
في نية صحراء من الأسماء
عشنا على وحل المصائد..
والخرائط...



والجرائد...
والمكائد...
فاستراحت فوقنا الأشياء
عشنا... وما عشنا!
فمن سيعلم الأشجار كيف تموت؟!

شفقٌ... ولا شمسٌ.
دمٌ يصطاده النيشانُ
والنسيان
والأرض الغريبة
والخراب
شفق نريح عليه صوت الماء... من عطش!..
مقاتل نرجسات الروح
دون القطرة الأولى - الأخيرة
كم كان كذابًا جلال رمادنا

لتكون تلك النار مبصرة
ويدرك كل عصفورٍ غديره!!
شفقٍ ردمٌ.

والأمهات كذبن حول المهد:
ماءٌ لم يقاربنا..
وفات عبير قهوتهن!..
ظلّ بكاؤنا.. وغناؤهن..
وما خلقنَ لنا على عسل الغواية..
ما رسمن على قناديل الحكاية..
ما نشرنَ...
وما حشرن بنا...
سراباً في سراب!

من صاغ يا امرأة القصائد كل هذا الموت
في نيشان



مشت القصائد في المكائد
فاستراح الله من صلواتنا المرة
هي صرخة.. ويدان
والنطع في زهرة
فلنغلق الإنسان!

قلتُ: السلام...
لك السلام المرّيا امرأة لرجع غناء
يا فضة «مشغولة» بنعاس
يا شبه سوسنة تشهى أن يراها الماء
فاغتاله الحراس!

١٩٩٤/١٢/١٨ م

شيماس هيني - الفائز

بجائزة نوبل للآداب

١٩٩٥ ولصائد من

الشعر الأيرلندي المعاصر

● ترجمة: عصام مفلح

ولد شيماس هيني Seamus Heaney في ١٣ أبريل / نيسان عام ١٩٣٩ في مزرعة في مقاطعة «ديري» بإيرلندا الشمالية البروتستانتية، ويطل أحد جوانب المقاطعة على نهر صغير يمثل خط الحدود مع جمهورية أيرلندا الكاثوليكية. وقد ولد الشاعر في أسرة كاثوليكية وكان الأول بين أطفالها الثمانية الذين ما زال ثلاثة منهم يعملون في المزرعة. وتلقى تعليمه بالمدارس المحلية وبكلية سانت كولب. ثم التحق بجامعة كوينز في بلفاست.. وهناك انضم إلى مجموعة من الشعراء الشباب، كان من بينها «مايكل لوني» و«ديرك ماهون».. كما بدأ الكتابة أيضا في تلك الفترة بتشجيع من «لورانس ليرتر» و«فيليب هوبزيوم». وبعد أن حصل على بكالوريوس اللغة الانكليزية تولى التدريس في مدرسة ثانوية لمدة عام، ثم حاضر في كلية سانت جوزيف للتربية قبل أن يعود إلى جامعة كوينز في عام ١٩٦٦، حيث عمل محاضرا للغة الانكليزية من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٢.. وأمضى عاما كأستاذ زائر بجامعة كاليفورنيا في بيركلي. وقد نشر كتابه الأول «موت محب الطبيعة» Death of a Naturalist في عام ١٩٦٦، ونال الكتاب ثلاث جوائز قيمة هي جائزة «ايريك جريجوري» وجائزة «تشولومو ندرى» وجائزة «جيوفري فاير».. كما سلق الكتاب الضوء عليه كأحد الشعراء الشباب البارزين في إيرلندا.

وبعد أن انتقل إلى مقاطعة ويكلو في عام ١٩٧٢ عمل ككاتب حر.. وكذلك عمل مع الراديو والتلفزيون وعدة صحف.. وتسلم العديد من الجوائز منها جائزة سومرست موم (١٩٦٨) وجائزة دينيس ديلفن (١٩٧٣) وجائزة دون كوبر (١٩٧٥) وجائزة و. هميث الأدبية (١٩٧٦). يقوم الآن بالتدريس في كاريسفرست كوليدج في دبلن حيث يرأس قسم اللغة الانكليزية.. وهو متزوج وله ثلاثة أطفال. أما مجموعاته الشعرية

الكبرى فهي: «موت محب الطبيعة» (١٩٦٦) و«باب من الظلمة» Door into the dark
(١٩٦٩) و«الخروج في الشتاء» Wintering out (١٩٧٢) و«الشمال» North
(١٩٧٥) و«عمل الحقل» Field work (١٩٧٩) و«جزيرة المحطة» Station Island
(١٩٨٤) و«قنديل الزعرور» The haw Lantern (١٩٨٧) و«رؤية الأشياء» Seeing
Things (١٩٩١). وفيما يلي قصائد مختارة من ديوانه الأخير «رؤية الأشياء»..

١ - رحيل النهار

لا ترحل أيها النهار..
لا تتركني أيها النهار..
في أحضان الليلة الباردة
ألا ترى أنني لا أملك حق الحرية؟!
لقد فتحت لي،
خط الغروب الأحمر الصارم
وجعلتني أنتظر الحساب العسير..
لا تلمّ أشرعتك البيضاء
لا تتركنا..
ترجوانك راحتا يدي القلقتين
فلماذا نقف مقيدتين بالأحلام
حين نكون قد احترقنا قليلا
ولا يزال ينتظرنا عمر مديد؟

آه.. لا تغرب
ولا تغرق في العتمة
وكيف سننام تحت الأهداب الظليلة
حين لم نر إلا القليل..
ولن ينبض فينا الضياء كثيرا؟
أضىء قبة سمائي
يصرخ القلب..
فأنا أريد أن أكون مشاركا يقظا
لكل فرحة، ولكل حزن

أن أتعذب مع شعبي
وأن أسعد
وأن يستمر العيد أبدا
وأن يرسم الغروب بأشعته
على الأفق فراقنا..
فلماذا أهمز في الأبعاد حصاني..
فلماذا ترحل،
والوقت لا يزال مبكرا على النوم..
والأطياف نفسها لا تريد أن ترقد؟
لا ترحل..
تلتهب راحتا يدي
أريد أن أقتفي هدفا بعيدا
وأن أقطع دربا طويلا..

٢ - من ذكريات الحرب

عندما تنشب الحروب الكبيرة
تنمو الحراب بدلا من الشوفان والقمح
ويشيب الناس والجبال
ويقضم الفأر منخل الفقر...

وعلى الهضاب البعيدة المحترقة من العطش
وفي الأوبئة ذات الأوراق السوداء
تزرع المدفعية أشجار بلوط من دخان
حيث تبني الطلقات أعشاشها..

في أحد الأيام
سافر جندي من المشاة
في قطار يحمل الخيول
وعلى كتفه بندقية

وفي يده حقيقته الرمادية
ليقضي إجازة في بيته...
في منتصف الليل أيقظ زوجته
ذات الجمال البارع
ونزع حزاما،
تتدلى منه مدية مثل دمعة كبيرة
إذا كان الشوق إلى زوجته قد أضناه
بينما كانت أشعة القمر
ترتجف فوق كتفها الساحر...

ناما متعانقين حتى الفجر
يقلقهما بين حين وآخر
صوت تساقط حبات الكمثرى الناضجة
فوق قرميد سطح كوخهما الصغير...
كان الجندي يحلم بقميص مغسول
وبخطوات طفل
وظل سنونوة.
بينما كانت البندقية متكئة قرب النافذة
مثل شجرة لم تورق بعد..
غير أنه كان قد نسي تماما
أن المتاريس في الخارج
قد انتشرت في كل مكان
وأن الآليات قد خدعت سهوب «ديري» الشاسعة
وأن شعر أمه قد ابيض قرب الموقد
مثل ثلوج «ويكلو»...

٣ - اللحظات الأخيرة

كان يعود من الحقل كل مساء
وقد امتلأ حذاؤه بالتراب

منهكا.. ذا شعر مشعث.. ولحية كثة
وكانت تهییء له الماء الساخن
وتدلك أصابع قدمیه
وتصب له حساء الكرب
ليأكل صامتا كالقبر..
وقبل الفجر كان يهب إلى محراثه من جديد
ليعود كما هو الحال دائما
فيتكوم على فراشه وينام..
وعندما يستبد به الغضب
كان یركلها ویضربها ضربا مبرحا
ولكنها كانت تستلقي قربہ دائما
دون أن تبكي أبدا..
ولم يحدث أن تستلقي قربہ دائما
دون أن تبكي أبدا..
ولم يحدث أن انتبه ولو مرة واحدة
إلى أنها حزينة..



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakimil.com>

داسه الحصان مرة في العنبر
فظل طوال الخريف مريضا
ولم يشف في الشتاء
قال لها متألما: سأموت..
سامحيني فقد كنت فظا معك
ليس لأنني سيء.. بل لأن حياتي شديدة القسوة..
وتأملها كما لم يفعل من قبل
فقبلت يده صامته..
وقبل هو الآخر يدها..
وباليد التي كان يضربها بها
داعب شعرها بهدوء
وقد اغرورقت عيناه بالدموع
وفجأة أجهشت بالبكاء

وعلا صوت عويلها
وأدرك الجيران أن الرجل قد مات..

٤ - الحفر

بين إصبعي وإبهامي
يتكئ القلم رابضاً مشدوداً كالبنديقية
وتحت شبكي، صوت خشن متهدل
كلما غاص المجراف في الأرض الحصوية الصلبة
إنه أبي يحفر.. يواصل الحفر
- وأرنو إليه من أعلى -
وحين ينحني كفه المتواري بين مساكب الزهور،
تنصرم عشرون عاماً..
ويعاود الإنحناء، بآلية ووثوقية، خلال صفوف البطاطا
حيث يواصل الحفر،
استقر الحذاء الخشن في العروة،
وانتصب الجذع بثبات وتوازن،
اقتلع أعوادا طويلة.. ودفن النصل اللامع عميقاً،
لينثر حبات بطاطا أخرى،
أكثر قسوة وبرودة..
يا الله.. الرجل العجوز يستطيع أن يعمل بالجاروف
تماماً مثل أبيه!
كان جدي يقطع من العشب في اليوم
أكثر من أي رجل آخر في أرض سبخة وعرة
ذات يوم حملت إليه لبناً في زجاجة
سدادتها ورقية بطريقة صبيانية - فرد قامته ليشربه -
وعاود عمله توا:
يحفر ويشذب ويثلم..
وكتل الطين والأعشاب على كتفه،
ينحدر إلى أسفل الوادي

بحثا عن العشب اللدن،
ويتابع الحفر..
وتستيقظ في أعماقي الرائحة المتميزة لعفن البطالة
والأريج الأخاذ للأندرين المخض،
والجذور القصيرة.. الليفية.. للكرنب
ولكن ليس لدي جاروف لأحاكي فيه عمل جدي وسواه
بين أصابعي الملساء المدللة
يربض القلم مشرعا..
ولسوف أحفر به..

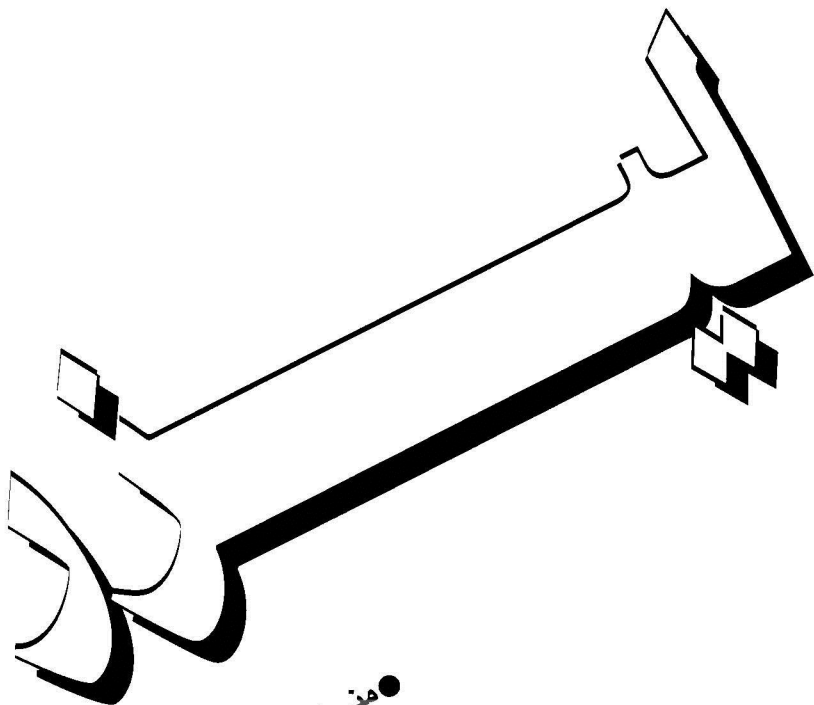
ه - تبدل الأشياء

لم أطأ طيء لأحد حتى الآن
فملاحى قاسية وخشنة..
والدرب التي تمر خلال غابتي الأرضية
أصلحها لوحدي
والكلمة الفصل بين شفاهي
أضرب بها مثل الحجر
فأنا لم أؤمن سوى بالتراب
فهو الذي يؤمن لي لقمة الخبز

لكن الزمن
قد صهر عالمي الصغير
هذا الذي يتألف من سنابل وأحراش وطيور
وبرزت الصلاة في طريقي
لتدمجني بفضائك يا وطني
ويا وطن أبي..
ولأؤمن بقصيدتك..
وأصبح
لك

فلا تعاقبني أبدا بالهدوء
ولا تحرمني كتفك القوية
إيه يا وطني
إن رحلت عنك يوما
أو لامستك بأصابعي المتسخة
فاحتقرني.. ولا تلتفت إلي
واقتل ما هو غير نقي من أفكار
وتابع طريقك نحو الأمام..
وليتفتح الاقحوان في طريقك..
أما إذا نجوت،
واستطعت أن أجتاز حقد الأعداء
وانتصر عليهم محتما بمتاريسك
وأن أفرغ لصياغة قصائدي.. وابداعاتي
فلا أريد منك نصبا.. ولا أكاليل
بل أريدك أن تبقى كما أنت
شمسا مشعة في دمائي...





● منى الشافعي

بعفوية اتجه إلى المرأة، عدل من وضع غترته الشال وعقاله العريض،
تفحص وجهه، مرر أصابعه على شاربیه الكثیفین بحركة دائرية.. أطل
النظر، ابتسم برضى لوسامته وشبابه.

برقة تناول علبة مخملية حمراء باهتة اللون من فوق الصندوق العتيق
(المبيت) الذي يزين مدخل البيت.. قلبها بين يديه.. دسها في جيبه.

بعجالة.. تناول مفتاح سيارته السوداء، خرج، أغلق الباب الخشبي خلفه.
من خلف المقود، أدار مفتاح السيارة الكاديلاك القديمة، وعلى صوت
عبدالله فضالة «ياسعود فات من الشهر خمسة وعشرين.. ماشفت خلي»
تلك الأغنية البعيدة، البسيطة، والتي مازالت تعيش في نفسه، كان يقود
سيارته وشوقه يسبقه إلى وجهته.

مازال الطريق بعيدا، يعود بتفكيره إلى ما قبل عام.. يبتسم للذكرى..
«سوق السمك الكبير والممتد على ساحل البحر وموقفه الصغير الذي اكتظ
بالسيارات والمارة، كانت بينهم هناك، تائهة النظرات، يبدو عليها الارتباك
والحيرة، تدور حول سيارة حمراء جديدة، ملتفة بعباءتها الطويلة، تحمل
كيس سمك كبير، تقدم نحوها، ردد:

- لو سمحت الأنسة.. هذا الجهاز يفتح الباب أوتوماتيكيا.. لكنه معقد.
مادا يده نحوها، يلتقط قطعة التكنولوجيا الصغيرة، يضغط على أحد

الأزرار، ينفتح الباب.. يفلت لسانه وهو يناولها الجهاز:
- تفضلي.

بحياء وخجل ظاهرين، مرتبكة كلماتها تقول:
- سيارة جديدة.. وشغلاتها معقدة.. أسفة على الازعاج، صراحة القديمة كانت أسهل وأبسط.
تدلف داخل السيارة، تشكره للمرة الثانية، يحدثها... تغادر المكان.

يصطدم نظره باللوحة الكبيرة.. اسم المطعم يفاجئه.. يخلخل هذه الذكرى في تفكيره.. يركز نظره على الموقف الكبير الذي كان يغص بكل أنواع وألوان السيارات.. توقف، جال ببصره من خلال زجاج النافذة، مسح الأركان الأربعة، التقطت عيناه كل لون أحمر.. في الطرف الرابع القصي الذي تظله بعض أشجار النخيل الباسقة المرتفعة، لمح احمرار سيارتها القاني.
ترجل من سيارته.. تقدم قليلا، وضع يده على مقدمة السيارة الحمراء.. أبعدا وهو يتمتم:
- (دائما تأتي قبل الموعد بوقت طويل).

على بعد خطوات أخرى، وقف يتفرس في المدخل الكبير والبهو الواسع المحتضن لتلك الديكورات الغربية ذات الأشكال العجيبة.. أفلت لسانه مذهولا:

http://Archivebeta.Sakhrat.com
- (غريبة أن تدعوني لهذا المكان).
شخص ببصره نحو ركن بعيد، شعرها الكستنائي الموج يبرق متناثرا بدلال خلف ظهرها.. يعرفه جيدا.. تلفت.. تتمم مذهوشا:
- (العباءة؟).

أكمل خطواته، عجل من خطوه.. اشتدت رائحة عطرها، ملأت أنفه، اقترب، وقف خلف ظهرها، بحذر وضع يده على كتفها.. همس:
- سهام؟

فاجأها الصوت، وشدتها الحركة، لم تلتفت خلفها، أخفت وجهها بكتا يديها، جلس قبالتها، شعرت بوجوده، أرخت يديها قليلا، قليلا عن وجهها.. رددت بصوت مرتعش:
- يوسف...

ركز نظراته التائهة على وجهها، مستغربا لهذه الحركات الجديدة.. أطبق عليه صمت قاتل.
انتبه بعد لحظات لنفسه، وقد بلغ صمته حد الملل.. نظر إليها نظرة ارتياب

وقال بنبرة خافتة:

- إن شاء الله.. كانت رحلة العمل موفقة؟

وابتسامة عريضة تزين وجهها:

- جدا يا يوسف..

وقبل أن ينبس بكلمة أفلت لسانها مكملًا:

- يوسف.. مالك.. تفاجأت؟

وهي تسمح بيديها صفحة خدها المتورد وتبعد خصلات شعرها بغنج عن جبهتها اللامعة.

يظل على ذهوله، يحدق في لاشيء، يسترق التفاتات صغيرة نحوها.. يتسلل الصدا إلى داخله، ينادي على «الجرسون»، يعاجله بلهجة متوترة سريعة:

- قهوة سادة.. بسرعة لو سمحت.. (وهو ينظر إليها):

- وعصير كوكتيل طازج للأنسة.

هز الجرسون رأسه، وقبل أن يذهب، التفتت إليه بقوة بينما يدها تعبث داخل حقيبتها.. تناوله قائلة:

- لو سمحت شغله على الوجه الثاني.

وبنقة توجه حديثها إلى جليساها:

- ألبوم مايكل جاكسون الأخير.. والأغنية الثالثة، حاول تفهمها!

سحب نفسا عميقا وزفر وهو يردد بنبرة تهكم واستياء.. هازا رأسه:

- مايكل جاكسون.. إذن لم يكن غيابك رحلة عمل؟!

لم تعجبها هذه النبذة، لكنها رسمت ظل ابتسامة على وجهها.. قائلة ببرود:

- لا....

(وهي تدندن مع مايكل جاكسون).

ساهما ظل يتلهى بأشياء صغيرة كانت قد تناثرت على الطاولة أمامه، متحاشيا النظر في عينيها، يعتصر وردة حمراء بين يديه كانت تزين المزهرية الصغيرة.. وهي مازالت تدندن وتهتز طربا مع صوت مايكل جاكسون.

تسحب الذكري بعيدا عن المكان.. يرن صوتها بنبرة صافية هادئة مميزة:

- أرجوك يا يوسف، نفس المطعم الشعبي، على البحر.. الله!! كل ما أذهب..

يذكرني بطفولتي..

صوته:

- حاضر ياسهام... وزبيدي مشوي... و..

تقاطعه:

- الله!! وأغاني البحر القديمة.. الله!

يهزه صوتها العالي، يرن في المكان، ينتبه، يلتقط تساؤلها:

- يوسف.. أنت سرحان؟ يوسف لم تقل لي هل أبدو في العشرين؟

عدل من جلسته، تملل، تنهد، نظر إليها.

عاجلته بنبرة جادة:

- تصور يا يوسف.. العملية كانت بسيطة.. بصراحة.. الفضل يعود لليزر.

وهي تمرر يدها على وجهها بزهو وتنثر شعرها الغزير خلف ظهرها بدلال.

وتكمل بنبرة استعطاف:

- بالمناسبة، ما هي مفاجأتك الحلوة التي وعدتني بها ظهر اليوم؟

تحسست يده العلبة، تردد في الجواب.. ثم:

- أوه.. المفاجأة.. المفاجأة.. بسيطة جدا سأسافر الليلة.

شعرت بشيء في داخلها ينبض، تأملت، مدهوشة أفلت لسانها:

- تسافر؟ إلى أين؟ ول....

قاطعها بعصبية:

- رحلة عمل!

رددت بصوت متهدج، وكأنها تكلم نفسها:

- رحلة عمل.. لكن المفروض أن...

للمرة الثانية، يقاطعها بحزم:

- رحلة مفاجئة.. تم كل شيء بعد أن كلمتيني بتلغيني عن وصولك من

لندن.

زاد انقباضها، أحست بدوار يؤلم رأسها، آلت الصمت.. بينما الجرسون

يضع كأس العصير الطازج أمامها:

العصير للأنسة.. السادة للأستاذ.

رد بهدوء:

- شكرا.

بدأت الجلسة تتحسرج، والوقت ينزف متكئا على موته.. والصمت يفجر

الضجر.

تناول فنجان القهوة، تتشتت أبخرته على وجهه، يرتشفه بسرعة.. ينهض

وكان المكان لا يستوعب وجوده.. ينظر إليها، يزفر بحرقة مرددا، وقد

استهلك كل حديثه:

- أستاذن.



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

لم تجرؤ أن ترفع رأسها نحوه، فقد تحجرت نظراتها على كأس العصير، وكأنها أدركت بعض الحقيقة، مازالت كلتا يديها تداعبان الكأس، سألت بجرس هامس مقهور:

- كم ستطول الرحلة؟

بعصبية واضحة النبرات:

- لا أدري.. لكنها طويلة.

وبحدة مد يده نحوها مودعا:

- مع السلامة.

سحبت يدها اليمنى المرتجفة، ترنح الكأس، شهقت.

محرجة وقفت، يدها مازالت ترتعش، قلبها يرتجف، وجهها البض تعلوه الدماء الحارة التي زادتة احمرارا، حتى خشيت أن يتفتق، للمرة الثانية تخفيه بين يديها، تطفر دموعها ساخنة، تبلل جلدها الطري، لتغرق في بحيرة عميقة معتمة.

ينسحب بهدوء، بعد لحظات كان خلف المقود، وصوت المطرب «خوفي عليه من الخطر صوب البساتين شرجي حولي» يزاحم صورا شتى في مخيلته.

تحركت يده ثقفل المسجلة، يغرق في صمته الذي غابت عنه كل الصور والوجوه والأصوات.. فجأة.. ظهر وجهه فقط، ورن صوته في أذنه:

<http://Archiwebtas.khrit.com>

- يوسف.. هل تأكدت من عواطفك نحوها؟

صوته:

- قلت لك ألف مرة إنني أحبها..

بنبرة أخوية صادقة وملحة:

- وفارق السن يا يوسف؟

صوته:

- فارق السن!! آه.. هذا ما جذبني إليها، تعلقت بأربعينياتها الناضجة،

وأحببت رياح الماضي التي تحيطها، عشقت خطوط وجهها الرائعة..

اصطدمت هذه الذكرى بالنور الأحمر.. انتبه.. هداً من سرعته، أوقف

المحرك، تذكر شيئاً، مد يده إلى جيب دشداشته الأيمن، أخرج علبة حمراء

مخملية، فتح درج السيارة الأمامي، دس العلبة بداخله.. فاجأه النور

الأخضر.. أغلق الدرج.. انطلق.. يتنهد ويده تعبت ثانية بمفتاح المسجلة،

تنبثق في فضاء روحه التائهة الأغنية العتيقة لـ.. عبدالله فضالة.. يكشف

الراحة في الدندنة.. يواصل.

طهارة الجهنم المخائلة

نضال الصالح

... وها أنذا، الليلة أيضاً، أستعجل الزمن ... أستحثُ خطوه البليد نحو حلمي الذي انتظرت طويلاً .. ها أنذا أتضرعُ إلى ريحانة الشرق أن تسرع في قيامتها من لجة العدم، أن تضوِّع أرجوانها الدافئ في خلايا الكائنات، فأبدأ معها ترنيمة الحلم .. الحلم الذي انتظرت طويلاً ، طويلاً.

منذ ارتطامين مباغتَيْن لأُمِّي بالأرض وأنا أنتظر ... غزا الأول دارنا ذات صباح بارد في تشرين، ودهمنا الآخر في ليلة قاتِظَة من تموز .. في الأول، لم نكن قد تهيأنا للنهار بعد، كنا قد أسرفنا في السهر على ضوء شمعتين ناحلتين كانتا تبدوان عويل صافرات الإنذار المتكررة، وبعضاً من قلقنا النافر ولهائنا المحموم وراء محطّات الإذاعة بحثاً عن آخر أخبار القتال على الجبهتين الشمالية والجنوبية ... محطة تطيرُنَا إلى ذروة الثرىّا، تطاول قامة الأمل في عودتنا إلى الأرض، وأخرى تهوي بنا إلى أخمص القاع، تصدّع قامة الأمل، تشظيها، حيث كانت تتداعى من الجبهة الشمالية أخبار عن حصار للجيش، وعن رغبة المؤمن، المؤمن كثيراً، بوقف القتال.

في الثاني، كنا على شفا حفرة من ليلك النوم، بعد لهات محموم آخر وراء أخبار الاجتياح والمخيمات، وفي كلا الارتطامين اصّاعدنا من رحم النوم رعباً مدججاً بالروع من شيء ثقيل يرتطم بالأرض.

لم يكن بين الارتطامين أكثر من سنوات تسع في الأول، قال لنا أكثر الرجال الثلاثة امتلاء بالنجوم فوق كتفيه: «كان بطلاً، واستشهد بطلاً»، وفي

الثاني قال آخر يشبهه: «النسر لا يلد إلا نسرًا، كان مثل أبيه، عاش بطلاً واستشهد بطلاً»، وفي كليهما سقطت أمي مغشياً عليها بعثنا صوت ارتطامها الحاد بالأرض من نوم مراوغ، فاندفعنا جميعاً إليها نستنهض صحوها من صليل المفاجأة.

في الأول، قالت لأخي الكبير: «الدم أمانة، ردّ لي دم أبيك يا تمام»، وفي الثاني قالت لي: «الدم أمانة، ردّ لي دماءهما يا سعد»، وفي كليهما أبت أن ترتدي السواد، كعادتها منذ خروجها من الخليل واستشهاد من نعرف ومن لانعرف في الوطن.... قالت: «الحزن يرهق الشهداء، لا يعيدهم»، وكانت تسند صبرها وانتظارها المريرين إلى صورتها ... تحدّق فيها طويلاً، طويلاً وهي تقول: «من ينسى؟».

* * *

كانت أمي تنتظر أن يفتّق قرنفل الشباب وميضه في جسد أخي تمام، فird لها دم أبيه ودماء الذين استشهدوا قبله، وعندما هوى القرنفل في ليلة قاتئة من تموز، في سعي الاجتياح الذي حوّل كثيراً من المخيمات إلى ركام من الدمار، بشراً وشجراً وحجارة، انتظرت وميض القرنفل في ... كانت تستعجل الزمن، حتى إذا أنهى دراستي ثم ألحق بالجيش، كانت تقول: «العلم نصف الثأر، والدم نصفه الآخر»، وظلّت تردّد لازمتها: «من ينسى؟».

في آخر إجازة لي من بعد دورة الإعداد، قالت وهي تودّعني بعينين ضارعتين: «إنني أنتظر يا سعد»، قلت: «ولكنني لست من يقرّر الحرب يا أم تمام»، فقالت: «أعرف، ولكنها ستأتي.... لا أحبّها، ولكنها ستأتي»، وأردفت باندفاع متدفق كأنها تقرأ من آخر دراسة كتبتها في التاريخ: «هم يريدون ذلك، سيظلّون يشعلون أوارها حتى نفنى تماماً، أو ننسى تماماً اسمع ما يريده يهوه، يهواهم، من موساه، يقول له: (متى أتى بك الرب إلهك إلى الأرض التي أنت داخل إليها لتمتلكها، وطرد شعوباً كثيرة من أمامك ... ودفعهم الرب إلهك ... وضربتهم، فإنك تحرمهم، لا تقطع لهم عهداً، ولا تشفق عليهم)، وتابعت بصوت موقّع كأنه ترتيلة واحد من الوالغين في حضرة ذلك الربّ، موقّع ولكنه منطو على معنى آخر: (أنا أنا هو، وليس إله معي.... أسكر سهامي بدم، ويأكل سيفي لحماً)، ثم فيما يشبه الصحو من كابوس ثقيل أضافت: «أسمعت يا سعد؟ ... إنني أنتظر، لكي يكف يهوه عن دمننا أنتظر».

* * *

وها أنذا، الليلة أيضاً يا أمّي.. أستعجل الزمن، أتضرّع إلى ريحانة الشرق أن تسرع في قيامتها من لجة العدم، أن تضوّع أرجوانها الدافئ في خلايا الكائنات، فأبدأ معها ترنيمة الحلم الذي انتظرتَه، انتظرتُه، انتظرناه طويلاً، طويلاً.

المهجع كلّ غائص في بحيرة النوم، عيناى وحدهما مفتوحتان، ساهمتان في طائري المصلوب على جدار أمامي ... طائري الأثير الذي شدّني إليه منذ وطأت هذا المكان أول مرّة .. طائري الذي ظللت طوال شهور الدورة الستة - أفرّ إليه من الطواغيت التي لا ترحم، من عناء التدريبات التي لا تهدأ ... كنت أهدق فيه وأشكو إليه سادية الطواغيت، ساديتهم التي جعلتنا نرى نجوم الظهر حقاً بعد أن كنا لانصدق أن في سماء النهار نجوماً ... شهور ستة ونحن نقف ساعات في العراء، تحت سطوة الثلج أو المطر شتاء، ومخيم أشعة الشمس صيفاً ... نزحف على الناتئ من جسد الأرض وفي وحلها الأسن نبقر لهم خاصرته في الصيف حتى نصل الرطب من ترابها، ونبقرها شتاء حتى الجاف منه.... نجرّح أجسادنا بالشوك والحصى صيفاً، ونجفّف بها الراكد من الماء شتاء، وكل ذلك لكي نصير «رجالاً»!!

كنت أفرّ إلى طائري الأثير ... أمدّد جسدي النازف على سرير العالي، وأشكو إليه مأخوذاً بتفاصيله الغريبة التي خطّتها أنامل لا أعرفها، أنامل عسكري سبقنا إلى هنا ذات يوم وتجرّع من حنظل الطواغيت ما لا يطاق.

كنت أهدق فيه، وأتساءل: أي طائر هذا؟ من رحم أية أسطورة بُعث؟ أي رجل مثخن بالتوق إلى الطيران في فضاء شاسع، شاسع جداً، هو الذي صورّه؟ ما الذي يعنيه بذلك الجرح النازف من إحدى قائمته؟ ... بذلك القيد الذي يغلّه إلى أرض ملوثة بلون الصديد؟ ... بجذعه الصغير كثيراً وجناحيه الكبيرين كثيراً؟. وعندما كان الإعياء يهدّم جسدي تماماً، كنت أستسلم لجلّ نار النوم.

* * *

انطلقت صافرة الصباح أخيراً... قفزت على مخيمها كمن يفجؤه حلم عصى على النوال يراه بين يديه ... أحسست كأنما الأرض قد ازلزلت تحت قدمي وأنا أسقط فوقها من سرير العالي، أو كأنما المهجع كلّ قد استقر على جسدها دفعه واحدة، وفي قفزة واحدة، كأنما كنا جميعاً نترقب ذلك الفحيح الذي ستبدأ معه خطوتنا الأولى إلى ساحات القتال، ودفعة واحدة أيضاً كنا نتهياً لرياضتنا الصباحية القسرية الأخيرة.

ركضنا كثيراً، وهتفنا بأصوات عالية كثيراً، وجارحة كثيراً، مجّداً آبائنا الذين في الأعالي وآباءنا الذين تحت الأرض.... سبّحنا باسمهم جميعاً، ثم بدأنا زحفنا «المقدس» فوق جسد أمنا الأرض.... أطعمناها من لحمنا ما تقوى به انتظار آخرين سيأتون بعدنا ... حتى التمرين «زيرو» الذي ابتدعه لنا «سيادة» العريف زيدان نفذناه.

انتهت الرياضة، وانتهت معها لقاءاتنا المرة بسيادة العريف وبالطواغيت.. أخذنا أمراً بالتوجه إلى مطعم المعسكر لتناول إفطارنا الأخير هنا ... لم تكن شهوة بي للأكل، لم تكن سوى شهوة واحدة، واحدة فقط هي أن تنطلق بنا السيارات إلى مواقع القتال، لتنتقل معها فاتحة اللحم الذي انتظرتُه، انتظرتُه أمي، انتظرناه طويلاً، طويلاً.

خطوت جهة المهجع أستعد لحزم حقيبتتي التي لم ألمسها ليلة أمس، لكنني ماكدت أرفع قدماً وأضع الأخرى حتى ساط أذني نباً مزلزلاً، أرسلته نشرة السابعة والربع من إذاعة المعسكر، فوقع كالصاعقة عليّ فتحت أذني على آخرهما:

«أوسلو: بعد مفاوضات سرية استمرت عاماً، أعلن المفاوضان الإسرائيلي والفلسطيني في مؤتمر صحفي عقده في وقت متأخر من هذا الفجر عن توصلهما إلى اتفاق سلام مشترك، سيتم التوقيع عليه بالأحرف الأولى في واشنطن قريباً».

أحسست بأن الساحة تغور بي إلى قاع سحق يغصّ بالجثث، والدماء، والمشوهين، ورأيتني أصرخ .. أصرخ بصوت مخنوق لا يسمعه سواي: أيها الراقدون هنا تخلّوا عن كلّ أمل، انسوا دماءكم، دماء من سبقوكم، مجازر أبناء العمّ الطيبين المحبين للسلام، الذين قتلوا أبا تّمّام، وتّمّاماً، وعشرات الآلاف من أهاليكم، وشرّدوا، وهجّروا، ونسفوا، و.....» ولم أكد أوغل في الغياب تّمّاماً، حتى أرعد في أذني نعيق واحد من الطواغيت يأمرني بمغادرة الساحة، فتوكأت جسدي المثخن بالحزن، والقهر، والانكسار الخارج لتوّه من هوّة مفاجئة، ومضيت.

* * *

بدا لي الطريق بين الساحة والمهجج بعيداً، ومخاتلاً، وموغلاً في التيه، كأنني كنت في احتضار قاس يقايض الروح بالروح، كأنما الأرض مستنقع من اللزوجة، كنت كلّما انتشلت قدماً منه غاصت الأخرى إلى القاع.

وصلت المهجع أخيراً، لكنني لم أجد بابه الذي اعتدت الدخول منه... درت حول جهاته جميعاً، لم أجد سوى فتحة صغيرة في خاصرته، تتقاطع فيها قضبان حديدية مثلمة، كأنها كوة في زنزانة مسرفة في الضيق.. حاولت الدخول منها، لكنني لم أستطع... حاولت من جديد حتى أشرفت على اختناق محقق، وما أن ألقيت بما تبقى مني على الأرض، حتى بعثني من هويتي الجديدة صخب مستعر في الداخل... تناهضت تعكزت ساقي.. رفعت ساعدي إلى أقصى مدى أستطيعه... أمسكت بقضبان الكوة أخيراً، ثم أرسلت ذبالة بصري إلى حيث ينطلق الصخب... رأيت طائري المصلوب إلى الجدار وهو يحرك قائمته، يحاول أن يمزق قيدهما المغلول إلى أرض ملوثة بلون الصديد... فتحت عيني أكثر ضوأت ذبالتهم أكثر، حتى تخلص الطائر من قيده تماماً... صفق بجناحيه الكبيرتين... ضرب بهما الجدران التي أخذت تتحرك باتجاه الداخل... بحث عن مخرج يحرره منها، لم تكن أمامه سوى تلك الكوة الصغيرة... اندفع إليها... ارتطم بها بقوة، فتصدع الجدار المحيط بها... عاود الاندفاع بقوة أكبر، فسقطت، وسقط الجدار... رف بجناحيه.... رفعني بأحدهما إلى جذعه..... تمسكت به... أحنيت بجسدي كله عليه، ثم طرنا معاً إلى حيث تنتظر أمي، أنتظر أنا، ننتظر جميعاً.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

الفراشة والأحلام المطبوعة

● بركة الطاهر



ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

ثارَ على خطه قطاراً!

سَخَرَ بالخرائط. تجاهلَ الأسهم.

تخطى الإشارات. خالفَ اللافتات. عاندَ المراكز.

تعدى الحدود.

انفَلَت.

دون أن يلتفت.

كانت المتعةُ كلَّ المتعةِ في أن ينطلق،

يملاً الدنيا ضجيجاً ودخاناً.

يَشْقُ سكونَ المحطاتِ الكثيبة.

يلونُ وجوهَ المسافرينِ العابسةِ

يُعلنُ العصيانَ

على جاذبيةِ الماءِ واليابسةِ.

يحلمُ في محطةٍ بالفضاءِ

ارتقى زاحفاً قمةً أعتى جبَلٍ
أرادَ أولاً أنْ يكتشفَ القمرَ.

رفعَ الرأسَ، مدَّ اليدينَ
وقبلَ أنْ يطيرَ انحدرَ.

تدحرجَ على السَّفْحِ. تكوَّم في القاعِ. وحيداً منكسراً واستقرَّ.
خَسِرَ الحُلْمَ والثَّوْرَةَ على القُبْحِ والسُّكُونِ والضَّجَرِ.
لامَ الخطوطِ والخرائطِ والأسهمَ واللافتاتِ والمراكزَ والحدودَ والبشرَ
لامَ الحلمِ الجميلِ والجبلِ والقمرِ
فكلها صدئةٌ. مُزيفةٌ. قبيحةٌ. مُظلمةٌ. مُضَلَّلةٌ.

مُغامرٌ مُتمرِّدٌ مُمدِّدٌ جَرِيحٌ

وظَنَّ أَنَّهُ «ينتهي على مهلٍ»

وَأَنَّهُ الأَجَلُ، حينَ احتواه الحنينُ ثمَّ الاشتياقُ

إلى دفءِ تلكَ التي لا تُطاقُ

وَحَدَها يُمكنُ أنْ تَجْمَعَ الأشْياءُ

تعيدُ تكوينَهُ وتَبْعُهُ مرَّةً أُخرى ثائراً حتى على المقبرةِ

وَحَدَها كانتْ تُطلقُ الأسماءَ الفاخرةَ

على أحلامه المدمرةِ.

كانتْ وما تزالُ مثْلُهُ مُغامرةً ثائرةً

على نفسها وعليه

وعلى مَنْ حولهما وكلَّ مَنْ كانَ على صلَةٍ

داخلٍ وخارجِ الدائرةِ.

وَحَدَها بالذاتِ

تعرفُ ما هو «الشيءُ الثمينُ الذي يَسْتَحِقُّ أنْ نَعِيشَ من أجله

أو نَفْقَدَ الحياةَ»

تَذَكَّرَ كُلَّ الْأَشْيَاءِ

حِينَ تَقْتَرِبُ النِّهَايَةَ يَقْوَى الْخِيَالُ.

رَأَى الْغَبَاءَ وَالْعِنَادَ بِكُلِّ وُضُوحٍ

ابْتَسَمَ ثُمَّ نَدِمَ.

غَفَى وَأَيْقَظَهُ رَفِيفُ أَجْنِحَةٍ مُثْقَبَةٍ وَغَطَّتْهُ ظِلَالُ

ظُلُمَاتِهَا رُسُلَ الْفَنَاءِ.

تَهَيَّأَ لِيَمُوتَ «مَيَّةَ الشُّجْعَانِ» وَيَرْضَى بِالْقَدَرِ

فَإِذَا هِيَ فَرَاشَةٌ مَغَامِرَةٌ فَرَّتْ إِلَيْهِ مِنْ «بَيْنِ زُجَاجٍ وَإِبْرٍ».

قَادَهَا «شَيْءٌ رَهِيفُ الْحَدِّ مَوْصُولُ الضِّيَاءِ».

خَجَلَ وَمَا أَحَبَّ أَنْ تَشْهَدَ نَهَايَتَهُ.

فَذَكَّرَتْهُ - مَشْجَعَةً -

بِكُلِّ فَوَاجِعِهَا الَّتِي بَدَتْ فِي وَقْتِهَا نَهَايَةً خُفِيفَةً مُرَوَّعَةً

وَرُغْمَ الْأَلَمِ وَ«مَطَرِ الْعُمُرِ الَّذِي ظَنَّنَهُ بُكَاءً».

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakina.net>

وَصَارَتْ «الْفَاجِعَةُ» بِدَايَةً رَائِعَةً

«لشَيْءٍ كَأَمِينٍ» وَخَطَّ جَدِيدَ

يَقُودُ إِلَى الْحُلُمِ الَّذِي يَشْتَهِي

وَلَا يَنْتَهِي.

مدرّبة على قبر جندي مجهول....

● عبدالسلام فزازي - المغرب

راقص أيها الجسد العاري ليلك المحدود خلف التلال..
أنت الذي يحملك جوادك الأرعن وتحمله في صخب هذا العراء القرمزي،
فلا تمت قبل تشييد رمسك الغرائبي وتفّرّس أكفانك قبل صلاة الجنازة.. يا
أيها النورس الرابض فوق قلاع البحر، خذ بقايا جثة نهشتها الغربان..! انت
الجندي المجهول في هذا المدى المعتوه تقودني إلى فضاء المقصلة دون سابق
محاكمة، فزّنر حقدك مرتين كي تراني كتلة مطاط جائمة على السراب.
يا أيها الناي العليل، خذ مواويل قلبي الولهان حين تهاجر الشرايين خارج
الجسد... ولا تدعني بريك أحبا بلا جذور عندما تتناوبني الثرثرة وتلغي من
حولي جغرافية العالم وتضيع مني مفاتيح البيت المقدس هذه المحيطات التي
لا تسعني، وهذه الادغال حيث نباح الكلاب يبدد سكون الليل الطويل.
هل يحق لنا أحبائي أن نسامر هذه الليلة النجمة القطبية رغم احتراق
القلب المشرح على مائدة العشاق، ورغم العتمة المشكلة تابوتا وقيثارة؟..
فلنقرأ الآن أيها القلب سيرتك على قبر الجندي المجهول واسكن هودج
اعصاب الفقراء الموعودين بالذي يأتي ولا يأتي.. ولتكن أضلاعك أسرة
العاشقين رغم الجراح المزملاات بغبار شعابنا وأوديتنا النحيلة الشميمة..
فما الذي أحرق أيها الجندي المجهول مجاذيف سفينتنا القديمة المنهكة
وعانق عباب البحر...؟ ما الذي أحرق سواعد جياح الوطن العربي الحزين

وخرب النسل والديار في الزمن المنسي الرديء؟ ما الذي ألغى فيك حدود
الوطن التي تغنى بها الشعراء، وقرأ عليك تلمودا عجريا
غريبا: «عندما خلق الله الغجر، قال لهم:

ينبغي أن ترحلوا
لا ضرورة للمنازل،

فالعالم هو الوطن!....»

أه أيها الجندي المجهول حين يغادرك الأمل صوب التلاشي وتنسل
الرشاقة الفاتنة بين الحجرات الصامتة الناطقة معلنة عما أفسدته الاقدار
المستوردة ورممه الحب المقلب إلى إشعار

آخر..! فيا أيتها الذاكرة - ذاكرتي - المجنونة اطلقي عنان حريتي انا الذي
أحرقته مكاني وزماني خلف هذه التلال

المقدسة المنسية.. فماذا لو كنت طفلاً مشاكساً يستيقظ على نباح كلاب
شريرة عافتها أسرار الدّم والديار العربية النازفة من شدة القتل المجاني
والطالعة من تخوم تضاريس حرب داحس والغبراء؟...

ودع يا ليل الجندي المجهول سماعك ولملم جراحك خارج الخريطة
العربية، وكسر فوقها بقايا مرايا عشيقا تنأ المغبرة... أحلامك أيها الحاضر
الغائب، عفوا أحلامنا لا تفارق ظلنا الشاحب.

تغتال فينا الفتوة والصرخات الخرساء، فمن منا لم يقرأ باطن الكفّ
المرقش بجلد الأفعى الرقطاء؟... فتعبون مثلك نحن من هشاشتنا، من
هياكلنا النخرة.. ولم تعد شهادتنا العصماء شهادة لأننا حفاة عراة مثل
حقيقتنا الباهتة.. أه كم ضجر منا الضجر

الصبح/المساء.. وعاد الليل يتلو تسابيحنا القديمة ويبحث عنا وقد فررنا
من ظلنا المكسور فوق هاماتنا!...

هل حقاً أضعنا دم الوجه عند هذه العتبات المسربلة بكينونتنا الساقطة؟

هل حقاً نحن حفيف هذا الزمان المحفور بقنابل ملوك الطوائف؟..

لماذا أيها الجندي المجهول لم تحاول عبثاً إعادة كتابة رسائل حبنا

لنرتاع مهرولين خلف أطفالنا صوب الحقول والسهول والبراري!....؟

أه لو استطعنا أن نكفكف الدموع عن الأرامل وندع الموتى يرتاحون

في مقابرهم الموحشة المودعة، نحن الذين ضجرت منا أقلامنا

البلاستيكية، كراسي مقاهينا، تفاهة خصوماتنا المجانية.

ها قد جلسنا القرفصاء على الرصيف العربي نلوك مرارة المذايح

والخianات.. نتفرس احشاء حفدة صلاح الدين الأيوبي مبقورة

وفراش ليلي العامرية وقد تناسلت منه نسوة يندبن ميتاً يحمل

تأشيرة الوطن العربي طالعة من تخوم قبره المجهول...

أنا الذاكرة الواقفة بين اشجار الصفصاف والسرور رأيت ألف

جمجمة وجمجمة تعانق الصخور المنتحبة خلف التلال.. هيا معشر
المبدعين يا كل المبدعين دعونا نجدد بكم عشقنا القدير
ونعطي لحنا جرننا توازنها القدسي، ولا نترك بعد الآن وقتنا
يذل في خراب صدورنا ولا حتى قصائدنا تستعار من بطون
الخلافاة العربية البلهاء.. نحن محاصرون حتى النخاع ودفاترنا
محاصرة بسواد أقلامنا الفاجرة وبأصواتنا الراحلة إلى حيث
محطات الحزن الميثوث على جحيم الوطن وعلى أحداق الأطفال
الصغار/ الكبار... قد تسألني أيها الجندي المجهول عن شكل الولادة.
وعن الذي أذبل داليتنا المدللة، فأجيبك منتحبا أننا حقا
في زمن التعب العربي حيث تثور حجارة أرض الأنبياء لتغتال
وجع الذاكرة المرهقة. الذاكرة التي سكنتها أصوات الملايين
المشردين يتفرسوننا كالتمثيل في متحف فارغ، كالأرض حين تستفزها
بحار الله الواسعة.. فيا أيها القدر الجاثم على صدورنا اختصر
لحظات المرارة ودونك فضاءات وفضاءات ترسم أحداق
المواسم العجاف إذ أن العيون التي لا تعاشر دموعها لا تدوم...
دعني انا الذاكرة أيها الوطن العاري أشمك حتى انهمار
الدموع، أنت الذي علمتني كيف أعشق العذاب والاغتراب
داخل هذا المدار الطلزوني الكئيب، علمني كيف أقرأ
مرثية جيلي على قبر جندي مجهول....

<http://Archivebeta.Sakhi.com>

ملاحظة: الجندي المجهول هوية كل من يحمل تأشيرة الضياع العربي.

الأسطورة وحداثة

يبدأ التاريخ للشعر الحديث مع بودلير، فهو مدشن الحداثة التي بدأنا نرى خفوت شعلاتها الأخيرة. لقد ظهرت لفظة «حداثة»، في منتصف القرن التاسع عشر. وفي فترة متقاربة، بين بودلير والإخوة كونكور وكوتيني GRAUTIER (إذا ما اقصينا بعض الاستعمالات المتقدمة والمعزولة، عند بلزاك أو هين HEINE) لتظهر بصورة سريعة، طوال فترة الإمبراطورية الثانية. فللحداثة صلة بالموضة MODE، ومن ثم فهي تسعى لأن تصبح أسطورة، وقد أرادت أن تستبدل إلى أساطير قديمة من غير أن تبلغ ذلك.

- روبير كوب
- ترجمة خالد سليكي
- المغرب

ترد كلمة «حادثة» في معجم ليري LITRE سنة ١٨٦٨، باعتبارها كلمة جديدة: «خاصية ما هو حديث»، في مقابل ما هو قديم. وكل الأمثلة التي يوردها ليري LITRE، تخص كوتي أساسا، والشئ ذاته نجده في «المعجم العام الكبير» GRAND DICTIONNAIRE UNIVERSEL، ليري لاروس P: LAROUSSE: إذ يرى أن كوتي يستحق، بدون شك، أن يدرس كما يدرس بودلير والإخوة كونكور، باعتباره أحد المنظرين الأوائل للحداثة. وهكذا، يعرف الحداثة عند بلزك سنة ١٨٥٨ بالقول: «إن بلزك، ليس مدينا للقديم بشيء، فالبنسبة إليه، ليس هناك إغريق ولارومان، وهو ليس في حاجة، كذلك، إلى الصراخ من أجل التحرر. فلا وجود لأثر هوميروس أو فرجيل أو هوراس، أو دوفريس اليستريبوس DE VIRIS ILLUSTRIBUS في موهبته (١): وبهذا فإنه لم يوجد أحد، أقل كلاسيكية. فبلزك، مثل كافارني GAVARNI عرف معاصريه، غير أن العائق الكبير، في الفن، هو رسم ما تقع عليه العين، ومن الممكن أن يتجاوز المرء عصره من غير أن يدرك ذلك، الشئ الذي فعلته الكثير من الشخصيات المتألقة». ويتضح هذا في البيت الشهير لجوزيف برشو J: BERCOUY الذي صار مأثورا منذ العصر الرومانسي، إذ يقول: «من سيحررني من الإغريق والرومان؟». وهو البيت الذي رده بودلير عدة مرات («في المدرسة الوثنية» وعند «بعض الكاريكاتوريين الفرنسيين») لنصل في الأخير إلى أنه لم يستطع أحد، أن يخلصنا من الميثولوجيا القديمة.

ظل القديم حاضرا بصورة قوية على

امتداد تسعة عشر قرنا، وقد كان من العبث أن حاول الرومانسيون إقصاء الآلهة الوثنية من المتخيل الحديث. وعلى الرغم من إثارة شاتوبريون ولامارتين، أو فكتور هيجو، للقرون الوسطى المسيحية فإن العصور القديمة ماتزال تقدم مجموعة من الطيمات لكل من فيني VIGNY وكييني QUINET وليزل آدم LECONTE DE L'ISLE ADAM وبانفيل BANVILLE وكوتي، إذا نحن استثنينا الفنون الأخرى، وبالأخص النحت. إذ تظل العودة إلى العصور القديمة ثابتة: وهنا وجب التذكير بأن الدراسة الاعدادية، طوال القرن ١٩، كانت منكبة على الخطاب اللاتيني: «لا يفكر الأطفال، ولا يتخللون ولا يحسون أو يكتبون، بعزم أكبر، إلا باللاتينية، بل وأكثر، بالشعر اللاتيني. وهو عكس ما نجده في الفرنسية، والجميع يشترك في ذلك» (دوبلان ١٨٧٣ (DUPANLOUP)). والسبب في ذلك راجع إلى أنهم ألفوا شيشرون وفرجيل، باللغة اللاتينية.

لقد دخل الأدب، حوالي منتصف القرن ١٩، بعد أن اكتسحه تيار الكلاسيكية الجديدة وبودلير، بقناعة جديدة في حرب ضد انصار المدرسة الوثنية، التي ضحى من أجلها بانفيل وكوتي ولوكونت دوليزل L. DE LISLE وغيرهم: «منذ وقت قريب، كان الأولب في حقائب، وكنت أعاني كثيرا، ألتقى آلهة فوق رأسي، كما نتلقى مداخنا، (....) فمن الصعب الخطو، أو التلطف بكلمة، من غير الاصطدام بفعل وثني». ويشكل دوميي DAUMIER، داخل هذا الصراع حليفا مهما. «فقد انتهك دوميي، بعنف، كل ما يتعلق بالعصور القديمة والميثولوجيا،

الصالون المبتذل: «فلن يصغى أحد للريح التي ستهب غدا، ورغم ذلك، فبطولية الحياة الجديدة، تحيطنا وتسحقنا. (...)

وليست المواضيع أو الألوان، هي التي تخص ملاحمنا. فذلك سيصير رساما، والرسام الحقيقي، هو الذي سيستخرج الجانب المحمي، من الحياة اليومية، وسيدفعنا إلى إدراك مدى عظمتنا وشاعريتنا، باللون أو الرسم، في ربطة عنقنا وفي جزمانتنا اللامعة».

إن «بطولية الحياة العصرية»، المدعوة بعجلة في نهاية «صالون» ١٨٤٥، تعود لتظهر من جديد، كعنوان للفصل، في نهاية «صالون» ١٨٤٦. ولم يكن باستطاعة بودلير، في كل مرة، أن يودع «مجيء الجديد». ولا شك، أن دولاكروا هو «رئيس المدرسة الجديدة» والرسام الرومانسي بامتياز، ولكنه، أيضا، آخر رسام تاريخي، والرسام الديني الكبير والوحيد، في قرن الجحود.. في حين، أن ما يجعل منه «الرسام الحقيقي للقرن ١٩»، هو «هذه الكأبة الانفرادية، والغيرة، التي تنبعث من اعماله». وهو مع ذلك ينتمي، إلى تقليد على وشك الخفوت، حيث النبالة تناسب، بصورة كلية، جمالية الحياة القديمة، التي تشمخ في اللون، والتي كانت تمثيلا مداوما. لقد سبق لشاتوبريان، أن تحدث عن تسوية اللباس، أثناء الثورة: «إذ توقف، تنوع الملابس: امحى العالم القديم، وثم إظهار السترة الحريرية الموحدة للعالم الجديد، والتي لم تكن من قبل، سوى آخر لباس للمحكوم عليه بالمجيء». فما يميز، العالم الجديد، في نظر بودلير، هو البذلة السوداء: «أليست البذلة الضرورية لعصرنا المتألم، الذي يحمل فوق الكتفين السوداوين والنحيلين، رمز حداد أبدي؟»، فمن خلال الموضة، يمكن

وألقى بها من عل. وأشيل ACHILLE الفائر، وأوليس الحذر وبينلوب الحكيم، وطليماك: هذا العيني الكبير، وهيلين الجميلة: التي فقدت طراودة. وصافو SAPHO: المحترفة: سيدة الهسنريين، فهؤلاء جميعا، يظهرون لنا، في بشاعة مضحكة تذكر بالهياكل القديمة، للممثلين الكلاسيكيين، الذين يأخذون مقبس التبغ في الكواليس. وإذن! فلقد رأيت كاتباً موهوباً يبكي زمام هذه القوالب، وأمام هذا التجديف المسلي والمفيد. إذ كان محترقا، وكان يسمى ذلك كفرا! لقد كان هذا الشقي مايزال، في حاجة إلى دين؛ ويقصد بالشقي، هنا، بانفيل....

يمثل هذا المقطع مقطعا أكثر مناوئة لعبادة الايقونات عند بودلير. ولكنه بعد سنوات من ذلك، نجده يخفف من لهجته، ويتنبه إلى التمييز بين ما هو إيجابي وما هو سلبي، في العصور القديمة. متجنباً إيذاء بانفيل، الذي سيكرمه بعرض جميل، وكذلك ليزل آدم، وتيوفيل كوتتي (الذي سيهديه أزهار الشر). لقد أحكم، خلال هذه الفترة، القبض على فضائل الميثولوجيا، فيما يتعلق ببعض الأشعار، وأدرك أن الفن لا يستطيع أن يتخلّى عن الأساطير، كما تفتن إلى صعوبة القيام بتعويض كل الأساليب القديمة للطيم ولصورها، من خلال تمثيل حداثتنا.

لقد ذهب، بودلير يبحث عن الحداثة، انطلاقاً من الصالونات الأولى، فكانت الحصيلة سلبية، وذلك على الرغم من وجود «بعض الأشياء الجميلة» عند دولاكروا DELACROIX ولدوكامب DECAMPS و«المجيء المفاجيء، وغير المنتظر، والساطع»، لويليام هوسوليه WHAUSSOULIER. إذ ليس ثمة: «إبداع، وأفكار، ومزاج» يمكنه اخراج

الإسماك بالجمالية الخاصة لعصر ما.

وعليه، فإن الجمال يحتوي على عنصرين هما: الأبدية والزوال. فلا وجود للجمال الأبدي، «إنه ليس سوى تجريد مفصول عن الظاهر العام للجماليات المتعددة»، حلم أويوطوبيا، إنها حواء، بعد السقوط، التي ستصبح عند بودلير، جوهر الجمالية. صورة جديدة، أنشئت في مقابل الصور اللاوقتية، والميتافيزيقية، لمزيج رفيع بين الجيد والحقيقي. إن هذه «الحواء» الجديدة للسقوط، ولو بجمالياتها: إن الأبدية، لا تدرك إلا من خلال الزوال.

هكذا، تصير الموضة، صورة للجميل المعاصر بامتياز. إنها تمثل الجمالية الوحيدة التي جددت بصورة نهائية، كل حب روحاني مكرس لدين الطبيعة والتقدم. فداخل هذا المنظر الطبيعي المكتئب، تنجلي الموضة باعتبارها زهرة الشر، ولذلك «ينبغي اعتبار الموضة مؤشرا على الذوق المثالي، الذي يطفو على العقل البشري، فوق كل ما تستطيع الحياة اليومية أن تكده من خشونة وتدنيس وقذارة، كتشويه للطبيعة، أو كمحاولة دائمة نحو تصحيح الطبيعة. ففي رسام الحياة العصرية - وبالأخص الفصل الذي يدور حول - «مديح التزيين» - نجد الموضة تتعارض مع الطبيعة، إنها مضادة للطبيعة وللمتا - طبيعي، ومن ثم تصبح، هي نفسها، أسطورة الحداثة، أي الأسطورة بالمعنى الحقيقي للكلمة: المحكي المؤسس.

إن الطبيعة ليست معجما وخزاناً من الصور - يقول بودلير بعد دولاكروا - لذلك ينبغي تحسينها بواسطة الفن. في حين، أن الإنسان حيوان فاسد، ليس للأسباب المحللة من قبل روسو، ولكن

بسبب طبيعته الساقطة. وهكذا، فالتقدم لا يكمن في الغاز أو البخار أو في الطاولة المستديرة، ولكنه يكمن في انخفاض آثار الخطيئة الأصلية. ويمكن الحكم، على الجهود التي يبذلها الإنسان قصد الابتعاد عن الطبيعة، بالإيجاب، وبذلك تدخل الموضة ضمن هذه الجهود. إنه وجود، من يفهم «الروحانية العليا» للتزيين، بفضل الطموح الساذج نحو كل ما هو لامع ومبرقش واصطناعي؟

إن الرسام الذي يوضح النظرية البودليرية للحداثة، هو كوستانتين كي C.GUYS، وهو مختص في رسم كل ما يتسم بالزوال والمنفلة والظرفي، وبما قد «توحي إليه» أيضاً: بحيث يسعى إلى التقاط الجمالية «الزائلة» و«المتلاشية» للحياة الحاضرة. في حين أن الحياة، في نظر بودلير، لا تكلف فيها.

يمثل الثناء الذي يثني به بودلير على كي، ثناء لرسام لا ينتمي لأي تقليد، بل لرسام لا يمكننا اعتباره كذلك «حقاً» (إذ تحتوي أعماله على رسوم بالألوان المائية والباستيل، من الدرجة الثانية) وقد عبر عنها كويتي في عبارة تذكرنا بعرضه حول بلزك: إذ كان بودلير يحب في الرسوم «الغياب التام للعصور القديمة، أي لأي تقليد كلاسيكي»، ويضيف أيضاً، «إن الإحساس العميق لما سنطلق عليه كلمة انحطاط، هو خطأ كلمة تتطابق أكثر مع فكرتنا» (عرض حول أزهار الشر). وبذلك فالحداثة والانحطاط، حسب كويتي والإخوة كونكور، يوجدان في علاقة ترابط، وهما أقرب إلى الترادف.

إن الفنان العصري هو هذا المتسكع الملاحظ الهائم، المعجب بـ «الجمالية والانسجام المدهشين للحياة في العواصم»؛ لأن الحداثة ترتبط، أساساً،

بالمدين الكبرى (وهي من الأسباب التي كانت من وراء رفض بودلير لحداثة كوربي GOURBET). غير أن العالم الخارجي ليس مهما في ذاته، إذ لا تكون له أية أهمية إلا إذا كان مشحونا بالدلالات، وهو ما يمكن أن نلمسه حتى في المظاهر التي يغلب عليها طابع الابتذال: «ففي حالات الروح الأقرب ما تكون إلى الميتا - طبيعي، ينكشف عمق الحياة بكامله». لقد حاول بودلير مساءلة أطباء الجن عن الحالات الميتا - طبيعية، وقد كان يبدو له العالم الخارجي، تحت تأثير المخدرات، مكسوا بقيمة غير عادية، في حين، يكون السكر للشاعر والطفل، اللذين يدركان كل شيء في حلة جديدة. فهل هناك من شيء أكثر جدة من الموضة؟ أليست الموضة محكومة بتجديد نفسها بدون توقف؟ ألا يشكل العود الأبدي للجديد، من منطلق أن يكون محاكاة ساخرة لهذا التجديد؟

إن العالم يصبح محسوساً، وله معنى في الحالات الميتا - واقعية، وتمر هذه الحسية، كالعادة، بالأساطير فالرومانسيون من أمثال كيني، بالانش، هوجو، ونرفال قد أدركوها بشكل جيد، لأنهم حاولوا جميعاً بعثها، ونخص بالذكر ريشار فاغنر RICHARD WAGNER (٢). لقد كتب بودلير عن تاناهاوزر TANNHAUSER بأن الخرافة، تساعد على إدراك العالم. وإذا كانت الميثولوجيا القديمة، ماتزال تقدم معينا لا ينضب من الصور لبعض الشعراء من أمثال: بانفيل، الذين يحبون أن «يعتبروا الأشياء، ليس في مظاهرها الخاصة، والاستثنائية، ولكن في خصائصها الأساسية الشاملة»، فإن

بودلير، وعلى العكس من ذلك، يعتبر الأشياء في مظاهرها الخاصة. وعلى غرار رسام الحياة العصرية، فقد أراد أن يكون شاعر المدينة العصرية، وهو في ذلك يحاول أن يرسم في «سأم باريز»، دلمور DELOREME آخر، كما أنه يربط فكرة الملحمي، بكل حادث تسكعي، ليستخرج، من كل شيء، أخلاقاً غير لائقة»، إلا أن دولورم لا يملك «عوداً» ولا «نايا» ولا «قيثارة». لذلك فاللوهية الميثولوجيا الجديدة، هي ألوهية الشارع، وعبثية اللقاءات والابتذال، وألوهيات اليومي التي تفسر بأنه لن تكون هناك أساطير عصرية، ولكن هناك، فقط، أسطورة الحداثة التي ترمز فيها الموضة إلى الأفضل وإلى انعدام الفائدة في الآن نفسه.

الهوامش:

● نشر هذا المقال بمجلة: MAGA- ZINE LITTERAIRE. N273. JANVIER 1990

هامش توضيحي (م):

(١) كتاب من تأليف لوموند LHO-MOND (حوالي سنة ١٧٧٥)، وهو كتاب تعليمي، باللغة اللاتينية يحتوي على موجز للتاريخ الروماني.
(٢) فاغنر R.WAGNER موسيقار ألماني شهير عاش بين ١٨١٣ - ١٨٨٣، هو مؤلف تاناهاوزر TANNHAUSER-ER (٤٣ - ١٨٤٥)، وقد كان له أثر كبير على رواد المدرسة الرمزية، وبالأخص بودلير وملازميه.

بانو ما العشوة والكتابة

تأملات في عالم
د. هـ. لورانس

ربيع مفتاح

رغم مرور أكثر من نصف قرن
على وفاة الكاتب والروائي
الانجليزي د. هـ. لورانس إلا
أنه مازال يثير الجدل في كافة
الأوساط الأدبية والفنية،
باعتباره مفكراً جريئاً
وروائياً قد سبق عصره فكراً
وفناً وحطم الكثير من التقاليد
البالية، لقد هزَّ لورانس وقار
البرجوازية الانجليزية
بكتاباتهِ الرائعة عن الجسد.

بالحقائق الجنسية وتمثيل العيوب والنقائص ومواطن الضعف في الطبيعة البشرية.

أبناء وعشاق

إن العقدة النفسية التي تولدت في لورانس كانت بسبب تعلقة الزائد بأمه وتعلقه هو بها انعكاساً لحبها، حتى لقد طردت من حياته العاطفية كل عاطفة نحو امرأة أخرى وكان شبحها يقف بينه وبين كل فتاة يجذبه حسننها، فإذا هو يعجز عن الإحساس نحوها بغير الحب الجنسي وحده أما الحب القلبي الصافي كان وقفاً على أمه دون سواها وفي رواية "أبناء وعشاق" يصور الكاتب الصراع النفسي الموجه الذي عاش فريسة له، بين عاطفته القوية نحو أمه وعواطفه الجنسية الحادة نحو غيرها من النساء ويزيد في ترجيح هذا الظن أن لورانس كتب هذه الرواية عام ١٩١٣ بعد وفاة أمه بفترة وجيزة إن «بول» بطل الرواية يغترف ماشاء من نهر المتعة مع عشيقته "كلارا" لكنه بعد فترة حاول أن يتجنبها ويتهرب منها - في تلك الأثناء تسقط أمه فريسة لمرض "السرطان" فتنتقل إلى المستشفى ثم إلى بيتها كي تنتظر الموت البطيء المحتوم وتسوء حالة الأم وتشتد بها الآلام ويضعف "بول" عن احتمال عذابها وينهي آلامها بجرعة مورفين مضاعفة تقضي عليها ثم يخرج جاثياً إلى جوار فراشها ويقبل جسدها الضامر وهو يهمس لها بما لم يهمس به قط لامرأة أو عشيقة، إن حبه لها قد استأثر بقلبه وخنق فيه كل عاطفة نحو غيرها من النساء - لكن شبابه يستيقظ فيه وينقذه من الاستسلام لحزنه فيكظم أساه

* الولوج داخل الكيان الانساني
لقد أحس لورانس بغموض الجنس ورهبته وقوته، وبأنه الحافز الأول الذي يدفع الحياة. إنه المشكلة التي درسها وأحسها ولمسها في بيئته وهو الداء الذي رآه يمثل الظاهرة الخطيرة في المجتمع الانجليزي والذي يسبب الكثير من الانحرافات والتصرفات المرضية، وإذا لم يكن الكاتب مرآة صادقة لعصره ومجتمعه وتجاربه الذاتية فلا قيمة لإبداعه الفني الذي ينتجه.

إن الوجود الإنساني في كثير من الأحيان يكون عنيفاً، صارخاً بل ومدمراً وواجب الكاتب ألا يهمله أو يتغاضى عنه، بل يجب أن يتعرض له ويعبر عن أجوائه. إن الجنس في أدب لورانس جزء من حياة العصر الحديث المليء بمختلف أنواع الأحداث لكن لم يكن هدفاً في حد ذاته، إنما هو وسيلة للتعرف على الأسرار الحقيقية التي تحرك النوازع والتصرفات وأنواع السلوك الانساني. إن لورانس لم يكن كاتباً جنسياً بل اتخذ الجنس أسلوباً لاكتشاف وتفهم روح الإنسان، إنه قناة العبور للولوج داخل هذا الكيان الإنساني المتشابك إنه فرصة للتعلم داخل النفس البشرية بل تعمق الحياة الاجتماعية وتعريتها، فلا الجنس ولا الكتابة عن الجنس موضع اعتراض من أحد يتحدث عنهما من الوجهة الأدبية والأخلاقية. إنما الاعتراض على ابتذال الجنس والا تجاربه في سوق الشهوات واتخاذها وسيلة لترويج بضاعته باستثارة الغرائز وتحريض النزعات البهيمية التي يتساوى فيها الإنسان والحيوان ولكن السؤال: لماذا يكتب الكاتب عن هذه المسائل؟
والإجابة: يكتب بهدف التعريف

ورغبته في الموت للحاق بأمه - ويمضي مسرعاً نحو أنوار المدينة.

د. هـ. لورانس والحادثة

في عام ١٩١٣ أعلن لورانس الحرب على أعمال "جازورثي وشو" وكان يطلق عليها "جماعة المسطرة والقياس الرياضي" "وحين انتهت من كتابة روايته "أبناء وعشاق" بما فيها من تعقيدات أوديبية، بدأ يرصد هواجسه المستحوذة عليه بعبارات جديدة تماماً وليتوارى العقل الواعي وليقدم العون إلى اللاشعور ليسود بكامل طاقته وقد كان ذلك قبيل التجديد والتحديث الذي لم يسبقه إليه أحد من قبل، لقد كانت طاقة الحياة في أدب لورانس شيئاً صوفياً وسحرياً وأسطورياً، كل ذلك في غموض مقصود فالغيبوبات والنشورات ونوبات الجنون السعيدة ومنابت الورود والرقصات بحضور القطعان والبهائم والتمثيل الصغير، كل ذلك يستثير مشاعر أبطاله، إن روايات لورانس من أمثال "القديس ماور"، "القنفذ"، "الشیطان المزين بالريش"، تشير بما فيه الكفاية إلى مسألة الهنات الأرضية وفيها نعرف ما الذي يهدف إليه من قبل أن يأتي إلى نهاياتها، وفي الرواية الأخيرة يظهر كيف أن الأسطورة يمكن أن تعيد الماضي إلينا وهذه فكرة حديثة وثرية.

فنتازيا اللاشعور وبكارة التحليل النفسي

إن فنتازيا اللاشعور أحد كتابين في التحليل النفسي أبداهما الروائي

البريطاني لورانس، إنه كتاب عبقرى وضروري للفهم الأصح والأكمل لتلك الأعمال الروائية، يقول لورانس في هذا الكتاب:

إن وجود هدف عظيم في حياة الإنسان يسعى لتحقيقه ليس من الجنس في شيء ويجب ألا يختلط به، إنه فعل قوي في الاتجاه الآخر. إن أعظم ما يسعى إليه الإنسان هو تحقيق هذا الهدف. أما حين يفقد الإيمان به فإنه يشعر بالخسارة والتعاسة ويصل إلى مرحلة اليأس إذا ما وضع الإشباع الجنسي بدلاً من ذلك الهدف وحين يتوارى الجنس من أجل الهدف العظيم يتحقق الكمال ولكن من جهة أخرى لا يمكن لهذا الهدف أن يبقى طويلاً دون إشباع جنسي حقيقي.

محاكمة د. هـ. لورانس

بعد ثلاثين سنة من وفاة "لورانس" عاد البحث من جديد في أدب رواية "عشيق الليدي تشاترلي" على نطاق أوسع مما كان في حياة صاحبها لأن الأمر بدأ - في حياته - وانتهى يومئذ بتحريم طبعها في البلاد الانجليزية والولايات المتحدة وتم تهريبها للطبع سراً في المطابع الفرنسية والألمانية أما الآن اختلف الأمر فقد جازفت إحدى دور النشر بطبع أربعين ألف نسخة من الرواية وإعداد مائتي ألف نسخة أخرى تم إصدارها. وقد تمت محاكمة الرواية بعد أن قامت الشركة الناشرة باستدعاء الخبراء والشهود فاستدعت خمسة وثلاثين خبيراً وخبيرة من مؤلفين وأساتذة الجامعات والنقاد والقراء والمثقفين، تتابعوا واحداً بعد الآخر ليشهدوا بأنهم لم يجدوا في الرواية ما يمنع تداولها وأن ما جاء

بمواقفها الجنسية - لم يأت من أجل إثارة الشهوات ولم يتجر الكاتب بعرض المناظر المحرّضة للغرائز الجنسية ولكن كان هدف لورانس الأول والأخير هو إبراز العيوب في الحياة الزوجية والعلاقات الاجتماعية من أجل علاجها وتدارك أسبابها.

مصادر المقال

- ١- د. لورانس الكاتب والانسان، لندن ١٩٩٢.
- ٢- دائرة المعارف البريطانية.
- ٣- كتاب فنتازيا اللاشعور عن دار الهلال.



في مجموعته القصصية الصادرة

عن «مختارات فصول» بالقاهرة

القاص السعودي فهد العتيق

يهجس - «إذعان صغير»

بقلم: خطيب بدلة

ARCHIVE

فهد العتيق قاص سعودي من الجيل الجديد، يمتلك نكهة ومهارات فنية خاصة، تعرفنا على بداياتها في مجموعته القصصية «عرض موجز لمقتل مغني الرصيف»، ونتعرف عليه الآن على نحو أعمق وأكثر نضجا من خلال مجموعته القصصية «إذعان صغير» الصادرة ضمن سلسلة الكتاب الشهري للمؤسسة المصرية العامة للكتاب تحت اسم «مختارات فصول»، مع ملاحظة أن هذه السلسلة المهمة جدا تعنى بالأدب في مصر الشقيقة تحديدا، ولكنها شذت عن هذه القاعدة مرة أولى عندما نشرت للقاص العراقي فؤاد التكرلي مجموعة مسرحيات، ومرة ثانية فقط عندما أصدرت مجموعة فهد العتيق التي نحن بصدد قراءتها.

الحلم - الفانتازيا

إن القاص فهد العتيق يعتمد الخيال العلمي أساسا يشترك منه عناصر قصته وأحداثها، وتراه أحيانا يتدخل بعقل هندسي وإع فيرتب المسألة ويوضحها كما في قصة «حصّة رسم» وقصة «الرجلان»، وأحيانا يترك اللاشعور يتداعى فيولد الصور ويسمح لها بأن تتلاحق وتتمازج مفرزة لنفسها اللغة المناسبة (وهي هنا لغة الشعر تقريبا) كما في قصة «فوزان يقرأ الشوارع ليلا» مثلا:

- اسقيني يا أم المصدور أو اقصيني عن أرجوحة هذا الموت الحي، اسقيني أو مدي لي من رائحة التراب.. (ص ٢٨).

أو كما في قصة «عمود التراب»:
دار الهواء حول نفسه دورتين..
ثلاثا... أربعاً، فاستيقظ التراب الراكب منذ زمن، وبدأ يلاحق موجات الهواء الصغيرة التي تدور حول نفسها. اتسعت الدائرة، فارتفع التراب عموداً أحمر. أخذ مكاناً واسعاً في الفضاء الفسيح على حدود المدينة مدفوعاً بريح أكثر يأساً.. (ص ٣٩).

وأحيانا يشتط الخيال ويجنح لنرى أنفسنا أمام صورة سورالية خالصة كما في هذه الجملة من قصة (فوزان):
— ما بيني وبين فتحة الباب ظلام وأنفاس وأفواه صغيرة معلقة بلا أثناء. (ص ٢٨).

ولئن كان الكاتب، في معظم النصوص، يحاول حمل الفانتازيا على حامل واقعي يتشكل من أحداث مألوفة، فما ذلك - برأينا - إلا ضرب من ضروب المخاطلة الفنية، فاللعبة لا تلبث أن تكتشف، وباكتشافها يعود القارئ إلى المسار

يكاد منطق «الإذعان الصغير» الذي يفكر فيه، أو قل يهجس به بطل القصة الأولى، ينسحب على كافة قصص المجموعة، التي ينتظمها بطل واحد لا يشترط أن يكون هو الكاتب بذاته، وإنما هو شخص مقرب من الكاتب، يحبه ويوليه عناية خاصة، لا بل يرى العالم من خلاله، داخلاً في آلية أحلامه ومشاعره، وهاجسه الذي قطع عليه سيرورة حياته اليومية بحركة تتجسد في يد تمتد نحو سريره وتناولوه ورقة بيضاء تنص على ضرورة أن يراجع هذا الشخص «مكتب الحقوق المدنية» في العاشرة صباحاً من أجل أمر ما لا يعلمه بعد، ولكنه يقطع بأن هذا الموعد هو موعد إذعان، لذلك، ولأن جانب الإذعان ضمن هذه الشخصية أضعف من الجانب النقيض نراه «مدعنا ومنتشياً بشكل غريب» ويضحك ضحكة دعنا نسميها ضحكة الواثق، إلى أن يصل ويفاجأ بأن جاره في المنزل موجود بجانب المدير ويبدأ الاثنان بمحاججته حول الحمام الذي يطيره على سطح منزله والحجارة التي يقذفها على السطح، ويرد هو بأن أبناء جاره يفعلون الشيء نفسه إذ يضربون الحجارة على حمامه وقد تحول الأمر إلى شكل الحرب المدبرة من قبل الجار لشراء حمامه وتطيره بحرية. إنه يريد بالمعنى المجازي: سلب حريته ل يتمتع هو بالحرية نفسها.

وهذا الأمر يهجس به بطل القصة مرة أخرى في الخاتمة، عندما يرى فيما يرى النائم أنه قد باع الحمام، وبعد ذلك رأى الجار وأطفاله ومعهم مدير مكتب الحقوق المدنية يطهرون الحمام بمرح ويسخرون منه سخرية المنتصر!

الواقعي لينسفه مخرجاً إياه من دائرة التأويل، لأن المراد إيصاله ليس الحامل وإنما المعنى المحمول في هذا النص المفتوح على احتمالات الفهم. ولعل في قصة «رأس» مثالا نموذجيا للتطبيق عليه، كما سنفعل الآن. فالراوي نفسه، ما إن يصل البيت حتى يقوم بسلسلة الأفعال التالية:

- يصعد درجات سلم طيني (مكان واقعي وحركة واقعية).

— يتأمل بيوت الحارة والمنائر المتسامقة الساطعة (مشهد بصري ليلي واقعي). يرى رأس رجل في البعيد (يرى أو ربما يتخيل أنه رأى).

- يلوح له بيده فلا يستجيب (دخلنا في التصرف الحلمى رغم واقعية الحركة).

- الرجل صاحب الرأس تحرك حركة صغيرة وعاد إلى سكونه (هنا الأمر يوحي بخداع بصري، فلعل الجسم الذي يراه الرجل أن يكون رأساً بشرياً.. أو شيئاً آخر).

- لوحته له بيدي. ارتفع قليلاً، فلمحته لأول مرة وأضحاً، بثوب أحمر زاه كآته الفرح نفسه يرقص على جدران بيوتنا ويطل علينا من علو يليق به (ذروة الموقف - نسف المسار الواقعي وقلبه إلى المسار الحلمى).

نصوص صحراوية

يوحي عنوان الجزء الثاني من المجموعة «نصوص صحراوية» بأن الجزء الأول يتضمن شيئاً آخر، غير النصوص، وتدور أحداثه في مكان ما غير صحراوي، غير أن قارئ المجموعة لا يستطيع إجراء هذا الفصل محققاً، لأن كل ما يقرؤه فيها ينتمي، من حيث المفهوم الاصطلاحي إلى «النص القصصي المفتوح

على الاحتمالات» لغة وبناء ومآلاً تفسيريًا، وأما الصحراء فإنها موجودة كخلفية، في معظم النصوص، حتى إن قصة «عمود الغبار» قد صنفها الكاتب مع الجزء الأول... وباعتقادنا أن الجزء الثاني قد فصل عن الأول لطبيعة نصوصه التي هي قصيرة جداً، أقرب في تركيبها إلى الومضة، ينسجها الكاتب بلغة غنية وشفافة، ويضمنها، في الوقت ذاته فكرة ما، وحدثاً ما سريع الوقوع والانتها، وذلك كما في النصوص المعنونة «فصل غامض» و«خوف» و«موسيقا الأجيال».

وأما بعضها الآخر فيتضمن مساحة أكبر، وشغلاً أكثر «نمنمة»، كما في نص «وظيفة» الذي يتصارع فيه العمل اليومي الروتيني المتمثل بالبحث عن وظيفة في الأفاق الإنسانية الأسمى، والتي يسلسلها الكاتب كما يلي:

- الاستحمام.

- تناول الشاي مع الاسرخاء.

- الكتابة، القراءة، إشعال نار التاريخ، الموسيقى...

ثم فجأة تستبد الموسيقى بالحالة والشخص، فيرقص، ويشتعّل داخله بالنشوة والفرح.. فيحس المرء أنه في أجواء «لعبة الكريات الزجاجية» لهيرمان هيسه، وخاصة عندما يقول في الخاتمة:

- شعرت أنني أريد أن أعيش هكذا، متمتعاً بهذا الوقت ببذخ شديد، حتى سمعت صوتاً في الخارج، ولكنني في ذروة المجد، أنظاها كما لو أنني لا أسمع سوى الموسيقى. الموسيقى فقط. (ص ٤٧).

كلمة...

إن هذه المجموعة القصصية الصغيرة الحجم (٦٤ صفحة) لفهد العتيق،

والمعنونة «إذعان صغير» تؤكد أن تجربته مستمرة، وتزداد عمقا ونضجا، وتؤكد من جهة ثانية، أن الفن ما يزال صامدا لم ولن «يذعن» لثقافة الدش والأقمار الصناعية التي تقول للإنسان المعاصر، وتلح في القول يوميا:

- لا تتعب نفسك بالتفكير، فنحن نفكر عنك.

- لا تتعب نفسك بالحلم، فلدينا أحلام جاهزة، ومن كل الأنواع، بما في ذلك الأحلام «البروستد»!

وتمنحنا، من جهة ثالثة، مجالا للقول، بأننا إذا كنا لا نعرف الكثير عن فن القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، وغيرها، إلا أن ما يصلنا أحيانا منها، وربما بمحض المصادفة، يبشر بالخير.



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

شروخ في المرايا

رواية البحث عن القيم الفاضلة

- لعل المتتبع لأعمال الأستاذ عبد الكريم غلاب الروائية يلاحظ بكل سهولة أن روايته الأخيرة - شروخ في المرايا - تمثل نقلة نوعية إضافية متميزة في مسيرته الإبداعية، لا باعتبارها تطرح رؤية جديدة في معالجة القضايا المعروضة فقط، وإنما أيضا وأساسا لكونها تعتمد أسلوبا تعبيريا وتقنيا مغايرا لما اعتدناه في كتاباته الروائية الأولى، حيث الحكاية متماسكة، والساد عالم بكل شيء، والرؤية خلفية، والوقفات الوصفية طويلة، والتعاليق فوقية، مما لانعدم أمثلة له في كل من - دفنا الماضي - و- المعلم علي - على الخصوص.

- وهو تحول نعتقد أن غلاب لم يركبه رغبة في تحقيق بهرجة تجريبية شكلية جوفاء، كما قد يتبادر إلى الذهن للوهلة الأولى، بقدر ما هو استجابة لحاجة تعبيرية ماسة، فرضت ضرورة اعتماد أسلوب تقني جديد مناسب لتبليغ الفكرة المعروضة في الرواية، تمشيا مع نظرتة الخاصة للأساليب باعتبارها أدوات تعبيرية ينحصر دورها في توصيل المضمون الفكري لا أقل ولا أكثر: «أنا لا أرفض الأساليب الجديدة، والأشكال المبتكرة، وكم أتوق إلى أن - يبتكر - كاتب عربي شكلا جديدا للرواية العربية، ولكنني أتوق إلى أن يكون الشكل المبتكر متفقا مع المضمون ومعبرا عنه، ومحدثا إضافة جديدة لهذا المضمون معبرا حقا عن روعة المضمون، وعن الصلة الجدلية بين الشكل والمضمون، ومحققا الابداع والابتكار بعيدا عن مسح التقليد الأعمى المبتسر» (١).

نقول هذا ردا على بعض الأقلام التي انساق وراء التحول التعبيري والشكلي البين الذي طبع هذه الرواية معتبرة إياه محاولة تجريبية من غلاب، متغافلة في الوقت ذاته عن العلاقة المتينة القائمة بين الشكل والمضمون، وكيف أن المضمون الحكائي الجديد في هذه الرواية اقتضى تغييرا في استراتيجية التعبير، بمعنى أن التجديد الظاهر على المستوى التقني هنا، لم يكن في اعتقادي المتواضع، سوى محاولة من المؤلف لخلق نوع من الانسجام بين الغاية والوسيلة، الفكرة والأسلوب، ومن ثم فإن النظر لهذا الجانب الشكلي الجديد بم عزل عن الغاية التعبيرية الفكرية المسخر لها، يعد اختزالا وإفراغا لهذه المحاولة من قواها. وتسطيعا لها لأبعد حد، ولعل هذا ما

يفسر سر رفض غلاب الدائم والمستمر لوصف أعماله بالتخريب، وتأكيد المتواصل على أن ما يقوم به لا يعدو أن يكون مجرد بحث دائم عن أنسب الوسائل تعبرا عن الأفكار الجديدة: (أفهم طبعاً البعد الفني للتجريب، ولكنني مع ذلك أحب أن يثق الكاتب في نفسه، وأن يختار طريقة، وأن يبدع وهو مطمئن إلى أن تجربته ناجحة، ويوم يكشف الواقع أنه في حاجة إلى أن يطور تجربته، عليه أنذاك أن يرتاد تجربة أخرى). (٢)

وحتى لا يقال بأننا نلقي الكلام على عواهنه، نقول إن - شروخ في المرايا - على خلاف أعمال غلاب الروائية السابقة لا تحكي قصة بسيطة عادية بالمفهوم المتعارف عليه (بداية - عقدة - حل) دليل أننا بمجرد ما ننتهي من قراءتها لا نستطيع استعادة الخط الدرامي الموضوعي الرابط بين الوقائع المحكية بتفاصيله الجزئية ومراحلها المختلفة، لسبب بسيط هو أن الرواية لا تتوافر عن مثل حكائي - تقليدي - محدد يبدأ من نقطة معينة وتنتهي بأخرى، وإنما هناك فقط مشاهد عديدة ومتنوعة، تعكس في مجموعها مختلف مظاهر الحياة في المدينة، يوحد بينها كونها تنقل من منظور شخصية واحدة، هي شخصية بطل شاب يعيش وضعية معينة، جعلته يرفض ناموس الحياة العادية - الأسطورية - لسكان المدينة، حيث القيم الأصلية (العدل، الحرية والأخلاق) مفقودة والانحطاط يعم مختلف الجوانب، لذا نجده يصر على رفض المساهمة في تزكية استمرارية هذا النوع الرديء من الحياة، عن طريق رفض العمل والزواج... وكيف لا! وهو خريج كلية الحقوق، المدرك والملاحظ للخروقات القانونية التي

يعني، بعبارة أخرى، أن تلقينا نحن القراء، لهذه المشاهد لا يتم بشكل موضوعي محايد كما في باقي الرؤيات الأخرى، بعيدا عن كل تأويل أو تعليق، وإنما من خلال نظرة البطل الذاتية للأشياء، باعتبارها العدسة المقعرة التي يتكسر على صلابتها زيف الواقع وغرابته، فإذا به يتحول فجأة لظواهر أسطورية عديدة مليئة بالمفارقات والشروح المضحكة المؤلمة في الوقت ذاته، يكفيننا أن نستحضر منها واحدة هنا على سبيل

المثال لا الحصر، يقول السارد - الشخصية، مسترجعا ذكريات دراسته الجامعية : (كنا طلابا مرهقين نعانق وندنين، نعانق الذين ترفعهم الشعارات الوطنية والنضالية والتقدمية العلمية فوق نافوخنا.. ندين الذين تنزل بهم الرجعية والتخلفية والسلفية تحت أقدامنا، سألت زميلا بح صوته الجهوري وهو يهتف، يرفع قبضته في وجوه الآخرين، كما يرفع الآخرون قبضاتهم في وجهه، انتظرت حتى عجز صوته عن الصراخ، فسألت:

- ما التقدمية؟ وما الرجعية؟

- صعقتني بنظرة غاضبة حاقدة، لوى رأسه علي، حمدت الله أن قبضته لم تنفجر في وجهي). (٦)

إن هذه المفارقة المضحكة وغيرها كثير، تتحول في هذا الفضاء الروائي الساخر لمشاهد يشد بعضها بعضا مشكلة في النهاية لوحة مأساوية تعكس حقيقة واقع من تسميهم الرواية - بأهل الكهف - سكان - المدينة غير الفاضلة - حيث تسود قيم الانحطاط والفساد، أما القيم الأصلية فلا وجود لها إلا في فكر بطلنا الإشكالي، الذي رفض حياة القطيع، وأبى أن يكرر بنفسه البلادة المأساة الأبدية للإنسانية من آدم إلى اليوم: (عاش آدم وعشنا معه

ترتكب يوميا في هذه المدينة، لدرجة أصبح معها يعاني من ازدواجية مأساوية فضلية بين ما هو نظري مثالي مجسد في دروس الكلية وما هو واقعي حقيقي يعيش على إيقاعه المرير صباح مساء في (عالم تعلم فيه الناس أن يغتصبوا حريتهم بدون قانون، وأن يضيفوا تحررهم من القانون إلى حريته، وأن يدقوا باب حريتهم المضرجة بالدماء، هي مع ذلك حرية، هذه التي يغتصبونها رغم القانون وفلسفته (٣).

ومع ذلك فهو لم يستسلم ولم يلق السلاح، بل واصل مقاومته وبحثه، في هذا الواقع النتن، من بداية الرواية لنهايتها، عن منفذ ضوء، أو نسمة هواء تنعشه وتنقده من حياة القلق والحيرة التي يحياها، غير انه كان دائما يواجه بمفارقات غريبة جديدة لا تزيده سوى تأزم ومرارة، ورفض، فأينما حل، وأينما ارتحل بحثا عن الخلاص إلا ويجد الانحطاط والفساد: (أريد أن أصل إلى الكمال، إلى التجلي، إلى الحقيقة، التي لم أصل إليها في دنيا الناس، ظلت إليها الطريق، أريد أن أمتدي إلى السعادة التي لم أجدها وأنا أسير بدمي، بعقلي، بفكري، بقراءاتي في المدرسة، في الكلية، في المقهى، في المكتبة في الشارع) (٤).

مما يذكرنا بتعريف كولدمان الشهير للرواية: (بأنها قصة بحث منحط.. عن قيم أصيلة، يقوم به بطل إشكالي في عالم منحط) (٥). غير أن ما يضيفي على بحث بطل - شروخ في المرايا - نكهة مأساوية خاصة، تشعر القارئ بفداحة الضياع والغربة التي يعاندها وسط سجنه - مدينته هو أن السرد يتم فيها من منظور ذاتي يعتمد الرؤية الشخصية للبطل في نقل المشاهد الحكائية المختلفة، وهو ما

بعد ملايين السنين بحسب الزمن: ساعة، يوم، شهر، سنة، وتنتهي الستون أو السبعون، ثم نسلم حبات المسبحة إلى غيرنا، للآخرين يتعلمون الحساب في أعمارهم، الزمن كل ساعة، كل يوم دون أن نودعه بدمعة أسي، ربما لأنه لا يستحق، لأنه مسؤول عن ضياع الملايين). (٧)

لهذا فلا غرابة إذا ما وجدنا الحكمة الدرامية بالمفهوم التقليدي، منعقدة في المشاهد الحكائية المنقولة، لأن لا شيء يحدث خارج وعي شخصية بطل يحكي ويحلل ويعلق على الأحداث المعيشة بسخرية قل نظيرها، لدرجة نشعر معها وكأننا نشاركه فصول هذه المأساة من خلال المقاطع الحوارية والمونولوجية الطويلة المهيمنة وما تضيفه على السرد من شفافية: (حيث يجد القارئ نفسه وجها لوجه مع هذه الأقوال، وكأنها تقع أمامه مباشرة، على غرار ما يحدث في المسرح، مما يقوي الوهم لديه بواقعية المحكي (٨)). لهذا يمكننا القول تجاوزاً بأن (شروخا في المرايا) أقرب ما تكون، من هذه الناحية، لرواية الرحلة، حيث تتوالى المشاهد واللوحات بشكل لا يربط بينها سوى نظرة السارد - الشخصية لها، مع فارق دقيق وأساسي يتمثل في كون صاحبنا ركز في رحلته الاستكشافية الضيقة هذه على فضح وتعرية المظاهر الأسطورية للعلاقات الإنسانية المتردية الراهنة في هذه المدينة - الكهف، في محاولة لبعث الحياة فيها، أو لنقل بعبارة أصح لهدمها واستبدالها بحياة أخرى جديدة وحية، تقطع الصلة كلياً مع رواسب الماضي والحاضر، وتؤسس لميلاد المستقبل على أسس قوامها العدل والحرية والمساواة

والإخاء: (المستقبلية تمدنا بالقدرة على بناء الحياة من جديد، آدمنا أكثر جرأة، لا تتلف عقله عينا حواء الحورأوان، لا يأكل من الشجرة ثم يحتويه الندم، لا يجبن أمام قابيل وهابيل ليرتكبهما يتصارعان حتى يقتل أحدهما الآخر، لا يعترف بالكبار ليقف في صف الصغار، لا يقيم وزناً لغير الفكر والعقل والمسؤولية، حوأننا لن تكون محطة يقف عندها - الحب - ليأخذ نفسه، ثم يواصل المسيرة، فاعلة في تغيير سنة الحياة بنفس العزيمة التي تسلمت بها وهي ترسي سنة الحياة بالانجباب، قادرة على أن تتخلص من كل العقد التي ترسبت فيها ومعها وحولها حتى حولتها إلى جنس مغاير يرى الحياة والناس والأب والأم والزوج والابن... بمنظار مختلف، كما ولدتها أمها - من كل الماضي الذي تصنعه كما تهوى، ستكون متجردة - كما ولدتها أمها - من كل الماضي الذي دشنته حواء الأم، وهي ترغى وتزبد في وجه آدم الأب، حتى إذا أثارت أعصابه، عادت فابتسمت وطلبت منه أن يرجو غفرانها... بينما - هو وهي - مفهوم جديد، للمساواة يؤسسان به القانون الأول للسلام، يبينان الحياة من جديد كما لو لم تكن قد بنيت حياة من قبل، يخرجان إلى النور جيلاً جديداً من الذين يفتحون أعينهم في وجه التحدي ليكون تحدي التحدي، والنصر للصابرين.

مجتمع المنفعة الذاتية سيموت، المستقبلية تبني مجتمعاً جديداً قوامه الفرد للجميع، الجميع للفرد، كل ما تنبت الأرض أو يخرج من بطونها لأهل الأرض - المدينة الفاضلة... (٩) وهي بهذا رواية البحث عن القيم الفاضلة.

(٤) عبد الكريم غلاب: رواية مذكورة،

ص: ١٤٧.

L. GOLDMANN: POUR(٥)
UNE SOCIOLOGIE DU
ROMA,ED: GALLIMARD,
COLL: IDEES, 1964, P: 26.

(٦) عبد الكريم غلاب: رواية مذكورة،

ص: ١٠٨.

(٧) عبد الكريم غلاب: رواية مذكورة

ص: ١٥٣.

(٨) عبد العالي بوطيب: مفهوم الصيغة

السردية، مجلة مكناسة لكلية الآداب بمكناس،

عدد: ٧، سنة: ١٩٩٣، ص: ٢٦ - ٢٧.

(٩) عبد الكريم غلاب: رواية مذكورة،

ص: ١٥٥ - ١٥٦.

(*) عبد الكريم غلاب: شروخ في المرايا،
دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى
١٩٩٤.

(١) عبد الكريم غلاب: تجربة ذاتية في
كتابة الرواية، ضمن الكتاب: الرواية
العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد،
الطبعة الأولى، ١٩٨١، ص: ٣٤٧.

(٢) عبد الكريم غلاب: الرواية حياة
متكاملة وهي تجتاز - بالمغرب - أزمة
نمو، مجلة ٦ آفاق، عدد: ٣ و ٤ دجنبر
١٩٨٤، ص: ١٠٧.

(٣) عبد الكريم غلاب: رواية مذكورة،
ص: ٥٦.



فاتح المدرّس!

يكفي أن تقرأ توقيعه، حتى تكتشف
أنه ليس مجرد اسم لفنان تشكيلي
وقصاص وشاعر، إنه عنوان آخر
للأرض حين تكون ربيعاً، حيث يتجلى
التراب بألف لون ولون.

هناك في الشمال السوري، في أرض
القمح وجبال الزيتون، تفتحت عيناه في
أوائل هذا القرن ليجد نفسه وجها لوجه
مع الظلم وفقدان العدالة في مجتمع
ريفي قاس إلى أبعد حد.

لكن - المدرّس - تعلم من
القسوة وتنوع الطبيعة أن
يختزل جمالها ويعبر عن
الحزن المدفون في عيون
الفلاحات وأن يختزن رائحة
التراب ويحملها معه أينما حل.

ثمانون حولاً، حملها فاتح
المدرّس عبر تجربة تشكيلية
وفلسفية وحياتية خاصة لها
نكهة متفردة في أرشيف الفن التشكيلي
السوري، ذلك أنه مزج في ريشته
مفردات الحداثة مع إرثه التاريخي
الطويل منذ فن ورسومات الكهوف
مروراً بالفن التدمري إلى راهن الحياة
التي عاشها بصدق وفلسفة عميقتين.

امتياز فاتح المدرّس أنه اكتشف أهمية
العفوية والفن الفطري وتوظيفهما في
لوحة معاصرة تحمل هموم العصر
وآلامه دون جماليات لونية تستجدي
التزيين والترف.

ونحن إذ نستعيد تجربة فاتح المدرّس
في المعرض الاستعادي الذي أقامته
صالّة أتاسي بدمشق أخيراً والذي يضم
أعمال المدرّس ما بين (١٩٦٥ - ١٩٩٥)
فإننا ندرك على الفور خصوصية هذا
الفنان المرتبطة بجذور شرقية متينة

دمشق - خليل صويلح

تكريم فاتح المدرّس بمعرض استعادي وكتاب وفيلم

تمتّع من تفاصيل ومفردات هذه الأرض أعمق كنوزها وأسرارها التي أوصلته إلى معظم متاحف العالم كواحد من أهم فناني العصر.

فلك الاحتمالات

في مقدمة الكتاب الذي صدر عن غاليري أتابسي تحت عنوان «فاتح المدرّس» كتب أدونيس مقدمة مهمة في توصيف تجربة المدرّس وفضاء لوحته ومما قاله: «تستطيع أن تمد يدك إلى لوحة فاتح المدرّس، وأن تصافح الأطياف التي تنهض في فضاءها، فأنت منذ أن تراها، تشعر كأنك تسبح في ينبوع طفولتك، في موسيقى تعزفها الألوان، خصوصا الأبيض والأحمر والأسود. ليست لوحته مجرد تشكيل يملاً فراغا أو سطحا. إنها كيونة، وعالم — مدى الألوان مسكون بمدى التاريخ في حركية يتجاذبها قطبان متداخلان «ذاكرة الأرض ومادية الحضور الإنساني» في أعماق فاتح المدرّس تستطيع أن تتدرج مثلما الألوان على القماشة التي كانت بيضاء، من تضاريس الطبيعة بما فيها من سهول وتلال إلى صفاء سماء الشرق وغيومها، ثم تجد نفسك أسير نوافذ غير مرئية نحو بساتين من الرمل والموج وأفلاك إلى أن تصل إلى ما يشبه الشطح في الطقوس الصوفية.. إشارات وحس وسرحان أسطوري يجمع كل هذه التدرجات التي تخطفك شيئا فشيئا إلى عالم بهي من الطفولة والذاكرة والحلم. إن لوحة المدرّس في قراءة من القراءات هي نتاج معرفي وجمالي ضمن

نظرة كونية للحياة والإنسان وفي مقاربتة للعالم ينبثق عن التشكيل رؤى ثقافية منبعها الموسيقى والكلام حيث تتواشج جميعا لتقيم علاقات متفردة ذات أبعاد تمنحنا إيقاعا مسكونا بالتحوّلات البصرية والفكرية بأن واحد. في هكذا معرض استعادي نتعرف على حداثة فاتح المدرّس بتحوّلاتها الزمنية والمعرفية التي توقفت في مراحل مختلفة عند التعبيرية والسوريالية والرمزية إلى الواقعية والتجريدية التي تمزج كل ما سلف لصالح مشهدية معاصرة.

هكذا تحضر قريته «كفرجنة» ليس كمسقط رأس فحسب، بل كوجدان روحي لأعماله بتحريض من طفولة قديمة ربما تمتد إلى زخم الفنون الشرقية عامة والتي ينتابها الحزن بمعناه العميق، الحزن في لون التراب، الحزن في وجوه القرويات، الحزن في حكايا القرى، وبالمقابل نقع على فلسفة تتناقض ظاهريا مع التشكيل العفوي لموضوعاته وفي مقدمتها: الأرض.

يقول فاتح المدرّس في حوار معه حول الأرض والحداثة: «فنان الأرض، تأتي هذه السمة من كوني عربيا، ونحن العرب نتميز بارتباطنا الوثيق بالأرض، وعلاقات روحية عميقة تربطنا بالمجتمع وهذه العلاقات متأصلة في تاريخنا.

وفنان الحداثة، لأنني أمين لعصري، من خلال تمسكي بمفاهيمه الجمالية في تغييرها المستمر، فكل ربع قرن تقريبا تتغير المفاهيم، خاصة التشكيلية، الجغرافية منها واللونية، وتسيطر ألوان على أخرى لعوامل نفسية تسود عصرا ما دون غيره، فمثلا كان الأصفر في الماضي لونا دينيا.

باختصار: لكل عصر رموزه وألوانه،

الآن يحمله بين ضلوعه وفي حركة فرشاته وهي تمزج الألوان لتصنع فنا أصيلا يتجول في عواصم العالم بثقة واحتفالية تليق بفنان أصيل.

وكي يكتمل الاحتفاء، قام ثلاثة مخرجين بصنع فيلم تسجيلي عن فاتح المدرس هم «محمد ملص وعمر أمير لاي وأسامة محمد» كنوع من التحية لواحد من الكبار، وفيه استعادوا تاريخ هذا الفنان وفلسفته الحياتية والفنية مستفيدين من قدرة اللون على التعبير في السينما ومن محاورة المدرس في قضايا الفن والحياة والتجربة الثرية لفنان يمثل عصره أفضل تمثيل.

ومرة أخرى نستشهد بأدونيس كخاتمة وتحية لهذا الفنان: «لا نعت يليق بإبداع فاتح المدرس، ويفصح عنه إلا الأسطوري - حيث لا ينفصل الانتهاء عن الابتداء، والشقاء عن البهاء، والجمال هنا على إشراقه، نواسي - معري: محفوف بالأليم الفاجع، مثل طريق مستقيمة واضحة تنشق في القلق، ووحدة الأعماق وتتعارك أبدا مع التيه.

إذ أقول أسطوري، لا أشير إلى طريقة في التحير، أو التفسير، أو التعبير. أشير إلى مناخ وحالات بدئية، وإلى بركات، وإلى أن علاقته بالأرض ليست عودة، وإنما هي انبثاق. ربما لهذا يموه المعالم في تخطيطاته وأشكاله، كأنه يريد أن يخلق، وفقا لما تعلم الأسطورة، لا فواصل وحدودا، بل نوافذ وشرفات ومظلات. كأنه يريد أن تسيل أرجاء بلاده، كماء جوفي عذب، في أرجاء لوحته، وأن ترسم أرضه وتاريخها في اللوحة، كما لو أنهما أنفاس وأنسام، كما لو أن اللوحة جملة لونية في كتابهما - الكتاب المفتوح بلا نهاية».

فالخطوط في الماضي كانت قوية وصریحة، بينما يقابلها اليوم، الخط المرهف والدقيق الذي يصنعه الحاسب أو الخط الهندسي مثلا، لذا فللحدثة شروطها والبحث عنها عمل صعب جدا ويحتاج إلى وقت طويل.

لقد ارتبط فن المدرس بالأصالة المتمثلة في علاقة الإنسان بالأرض عبر رؤية ذاتية للواقع تمتع من الحضارات القديمة في وطنه متجاهلة إنجازات الفن الغربي ومدارسه، مما أعطى لوحته أبعادها الخاصة وحدثتها المتجذرة في المحلية والتعبيرية الذاتية الغنية بتكويناتها وعناصرها الخلاقة ذات المصادر المتعددة التي تصل إلى تجريدية تحور الأشكال الواقعية لصالح دلالات ذاتية ومأساوية تجمع بحميمية وحنان بين الفنان ولوحته.

إن صياغات المدرس ذات مفهوم خاص، فهي ليست التجريدية بمعناها المعروف إنما هي نقاج علاقة بين الخطوط والألوان المتأتمية من تمازج عقلاني وانفعالي أو شاعري لموضوع ذي منطلق واقعي بالأساس. إنه يرسم الأشكال البشرية لكنه يختزلها وفق رؤية خاصة به نسميها بثقة أسلوبية فاتح المدرس التي تتحرر من كل القيود الصارمة نحو رؤيا شمولية للعالم ونحو حدثة تمزج باطمئنان بين النحت والفنون الأخرى لتشكل هوية المدرس وتوقيعه الخاص.

تحققي دمشق بفنانها الكبير وهو يطل على الثمانين من شرفة مليئة بعطر الأرض ورائحة التراب لتقدم له «عود النعنع» الذي حملته ذات يوم بطلاة قصته إلى والدها المريض في ذلك الريف البعيد الذي جاء منه ذات يوم وظل إلى

رسالة مجلسي
فنلندا

● حسين الشيخ

شريط طوف شوارع المدينة.. أقزام خرافيون.. هرب من شبخ الأيديولوجيا

في نهاية عام ١٩٩٥ احتفل الفنلنديون بمرور خمسين عاما على ثلاثة أحداث ثقافية، الأول كان إصدار رواية (سينوحي المصري SINUHE THE EGYPTIAN) للكاتب الفنلندي المعروف MIKA WALTARI. والثاني كان إصدار الكتاب الأول عن شخصية الرسوم المتحركة الوطنية (مومي MOOMIN) والتي يعشقها الفنلنديون بعمق للكاتبة الفنلندية TOVE JANSSON. والثالث كان إدخال الترام في مدينة هلسنكي.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يعتبر MIKA WALTARI من أكثر الأدباء الفنلنديين شهرة في فنلندا وأوروبا، وعندما صدرت روايته سينوحي المصري في أواخر عام ١٩٤٥ اعتبرت حدثاً ثقافياً مهماً. حتى الآن ترجمت هذه الرواية إلى أكثر من ثلاثين لغة، واعتبرت من بين الكتب الأكثر مبيعاً. ولعل السر في نجاح هذه الرواية التاريخية يكمن في استجابتها للأحداث التي وقعت آنذاك، حربان عالميتان قضتا على آمال الناس في تحقيق السلام والعيش بأمان. وقبل سنة من إصدار الرواية كانت فنلندا قد عقدت اتفاقية سلام مع الجار اللدود الاتحاد السوفياتي أجبرت فنلندا بعدها على دفع تعويضات هائلة إلى الاتحاد السوفياتي، كما أجبرت على الدوام على معاملة العدو اللدود كصديق حميم. عانت فنلندا أيضاً من سياسة التدخل في شؤونها الخارجية والداخلية من قبل الاتحاد السوفياتي وألمانيا، وكانت تتعرض لامتحان عسير آنذاك، فيما أن تحتفظ بطريقها المستقل أم أنها ستكون تابعة للاتحاد السوفياتي، ولكن ساستها استطاعوا السير بها في طريق أرادوه حيادياً مختلفاً، في هذه الأجواء صدرت رواية MIKA WALTARI التي أراد فيها التعبير عن وجهة نظره ضد الإيديولوجيا المسببة للخراب والدمار، وهاجم فيها سياسة التدخل في شؤون الغير، كل ذلك عبر اللجوء إلى التاريخ لتضمن انتقاداته بشكل غير مباشر، واسقاط تلك الأحداث التي وقعت قبل ثلاثة آلاف سنة قبل الآن في مصر على الأحداث الجارية آنذاك فعندما أخبر مسؤول أرشيف الملك في مصر لـ «سينوحي» عن سياسة البلاد الخارجية قال له: (أصدقائنا هم أولئك الذين يضعون أنفسهم تحت تصرفنا

ويدفعون لنا الضرائب، نحن نسمح لهم بالعيش على طريقتهم ولا نمارس ضغوطاً كبيرة على عاداتهم وتقاليدهم وألهتهم، ويستمررون في أن يكونوا أصدقائنا طالما نحن نسيطر عليهم. أصدقائنا أيضاً هم الذين لا يعيشون في جوارنا، على الأقل حتى يصبحوا جيراناً لنا، وعندما يصبحون جيراناً فإننا غالباً ما نراهم مؤذيين في كثير من الأحيان، هذه الأمور تفسد علاقات الجوار وتدفعنا بعد ذلك إلى الحرب ضدهم). ولا يحتاج الأمر إلى سعة إطلاع لمعرفة أن دافعي الضرائب هم الفنلنديون أنفسهم.

الرواية عبارة عن سيرة ذاتية لطبيب مصري قديم SINUHE يحتل مكانة مرموقة في التاريخ، ولكنه عايش فترة مهمة في تاريخ مصر، في عهد الفرعون أخناتون والذي كان من أنصار السلام الأوائل في التاريخ، وكان يركز في تعاليمه على السلام والمحبة والفضيلة، امبراطور لديه الحماسة للعمل ولكنه افتقر إلى الإحساس بالواقع، كان من المؤمنين بوجود إله واحد. هذا الإمبراطور الذي سيفشل في تجربته، والتي سيقطف ثمارها شخص آخر، عديم الضمير، قائد عسكري محدث النعمة، ويصبح بعد ذلك منقذ مصر.

(الطريقة التي يدار بها العالم آنذاك كانت معتمدة على المصالح الذاتية، لا على القرار العقلاني..) كما يعلق WALTARI في إحدى مقابلاته. إحدى الروايات الأخرى التي تكلمت عن إخناتون هي رواية الروائي المعروف (توماس مان) (جوزيف وأخاه) التي كتبها بين الأعوام ١٩٣٤ - ١٩٤٣ والتي اختلفت عن رواية WALTARI بتقاوليتها، وسخريتها العميقة من الحكم النازي في ألمانيا. بينما

رواية WALTARI تتميز بمنطقها المقرر سلفا: (على الدوام ستلحق بالأمر التي حدثت، أمور أخرى...).

كان استقبال الرواية وقتها متفاوتا، فقد استقبلها اليمين بالترحاب واعتبرها مرحلة مهمة ومميزة في سلسلة أعمال WALTARI، في حين هاجمها اليسار واعتبر WALTARI همه الأكبر هو الحصول على المال متناسيا مصالح الفقراء والناس العاديين، وأنه حين تحالف مع القوميين والكنيسة في الثلاثينيات، فإنه اختار الجانب المعبر عن خلفيته تماما. وحتى الآن وبعد مرور خمسين عاما على إصدار الرواية، فإن الاحتفال بهذه المناسبة ضم الكثير من الأصوات المعارضة والمؤيدة لها. اعتبر الكثير من النقاد أن عمله هذا قد حجب بقية أعماله، والتي بحسب رأي النقاد أكثر أهمية من هذه الرواية التي حازت على شهرة محلية عالمية كبيرة. ومن أهم أعمال WALTARI: (ملاك الظلام)، (المغامر)، (سر الملكة)، (لسان النار) وغيرها. ولد MIKA WALTARI في عام ١٩٠٨ وتوفي عام ١٩٧٩.

المناسبة الثانية كانت مرور خمسين عاما على إصدار الكتاب الأول حول شخصية الرسوم المتحركة (مومي) للكاتبة الفنلندية Tove Jansson التي لا تستطيع المشي بحرية في شوارع هلسنكي دون أن يستوقفها الكثير من قرائها أو المعجبين بشخصية مومي، ولعل Jansson من الكتاب المعاصرين القلائل الذين خلقوا لنا عالما آخر. لقد خلقت تلك الكاتبة جنة عدن خاصة بها. عائلة مومي ومن يقيم معهم في وادي مومي هم عبارة عن مجموعة من ال Troll (الترول عبارة عن قزم أو جبار

خرافي يسكن الكهوف أو يقيم تحت الأرض في المثلوجيا الفنلندية)، عائلة مومي عبارة عن أفراس نهر جميلة ورشيقة بأرجلها التي تشابه أرجل الأيلة، يعيشون في بيت جميل ذي موقد، في وادي مومي بين الجبال والكهوف والأنهار والشاطئ المواجه للمحيط. العائلة نفسها دافئة وحميمة لكنها تواجه بصعوبات وتهديدات كبيرة، فيضانات، براكين، مخاطر أخرى، وتحل العائلة مشاكلها عبر فن التفكير العميق. وكما تقول الكاتبة: (خلق أشياء جديدة - قبة، شعر، شبكة صيد، صورة - تكون رهن يديك، هو إعطائك إحساسا عميقا نظيفا في هذا الغاب المجنون المسمى بالعالم). قصص مليئة بالشعر لا يمكن أن تفشل أبدا في الاستحواذ على قلوب الأطفال، والراشدين أيضا. إنها ببساطة أسطورة الطفل الفنلندي اليوم.

هلسنكي هي المدينة الفنلندية الوحيدة التي يوجد بها ترام، وعام ١٩٩٥ صادف مرور خمسين عاما لإنشاء الترام. استغلت المدينة هذه المناسبة واحتفلت بها بطريقة مميزة. فالناس البالغ تعدادهم ١٤٠٠٠٠ والذين يستعملون الترام يوميا في هلسنكي قضوا رحلاتهم بصحبة شعر إنجليز وفنلنديين، يلقون أشعارهم عليهم. ثمة شيء عميق يلقي على الناس بظلاله، ثمة صمت وإنصات عميقان رغم ضجة السير التي تحيط بالترام، كأن الشعر سيد المواقف. شعراء هواة، شعراء محترفون.. يوزعون قصائدهم على المسافة، ينسى بعض الناس أماكن نزولهم. مخمورون يغنون بصوت عال، يجابههم استنكار وتعنيف شديدان، يضطرم للسكوت. السكوت والإنصات

إنشاء الترام. قصاصات قصائد بقيت على
الكراسي في المحطة الأخيرة.. والتلج يحيط
بطرقات العودة.

إلى الشعر بصوت عال وهو يطوف
شوارع المدينة. الشعر عنوان احتفال
مدينة هلسنكي بمرور خمسين عاما على



هكذا، مثل انبعاث الحياة وتجدها في أبريل، تفتحت أواهب الفكر والفن في مشهد ثقافي حافل رعته رابطة الأدباء وساهمت فيه شخصيات كويتية وعربية أغنته بحواراتها وحضورها الفاعل، ويكاد المرء يعجز أمام ملمة أطراف هذا المشهد المتعددة والمتنوعة، وسنحاول قدر الإمكان تقديم صورة عامة لهذه الفعاليات في خطوطها العريضة.

ملتقى الشاعر الراحل د. عبدالله العتيبي

برعاية وزير الإعلام الشيخ سعود ناصر الصباح أقامت الرابطة «ملتقى د. عبدالله العتيبي الشعري» واستهل هذا الملتقى بحفل فني ألقى فيه الأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان أمين عام الرابطة كلمة أشاد فيها بجهود الراحل وبعطائه وبحبه لوطنه، وشكر عبرها الجهات الرسمية والشعبية التي ساندت هذا الملتقى وبذلت كل جهدها لإنجاحه. وعلى مدى يومين متتاليين، وفي جلسات صباحية ومساءية، تمت مناقشة البحوث وأوراق العمل المقدمة إلى الملتقى والتي شارك فيها من الكويت: د. سالم عباس خدادة (الحلم في شعر عبدالله العتيبي)، د. طيبة الشذر (التطور الدلالي في ديوان مزار الحلم)، ومن مصر د. محمد حسن عبدالله (تقويم الشعر عند عبدالله العتيبي)، ومن سوريا د. نعيم اليافي (الشعر الكويتي وتجربة الاحتلال)، ومن السعودية د. سعد البازعي (جماليات التكرار في مزار الحلم) ومن المغرب د. محمد مفتاح (البيئة في الشعر الكويتي).

وشارك في إدارة الجلسات وكلمات التقديم كل من: د. سليمان الشطي، د. خليفة الوقيان، د. سهام الفريح، د. سهام عبد الوهاب. وكان الملتقى مناسبة طيبة لتبادل وجهات النظر المتباينة، وللكشف عن بعض وجوه الحركة النقدية في الوطن العربي ومدى مواكبتها للمناهج النقدية الحديثة في العالم.

أخبار

— أقام منتدى (أصحاب القلم) حفل تكريم للأستاذ خالد عبد اللطيف رمضان بمناسبة تسلمه لمسئوليته الجديدة كأمين عام مساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

— أصدرت رابطة الأدباء كتابها الدوري الأول في سلسلة (كتاب الرابطة) بعنوان:

(أدباء وأدبيات الكويت) لمؤلفته: ليلي محمد صالح.

- تشارك الأدبية ليل العثمان / أمين سر الرابطة بمؤتمر (ثقافة المرأة في الخليج) الذي تقيمه رابطة أدبيات نوادي الفتيات في الشارقة.
- الاتحاد الوطني لطلبة الكويت أقام حفل تكريم للفنان المبدع سامي محمد الذي بدأ يحظى باهتمام النقاد في العالم.

محاضرات

- ألقى الدكتور نعيم اليافي محاضرة بعنوان (أقول المثقف) أعقبها حوار معه شارك فيه كل من د. سليمان الشطي، د. وهب رومية. وأدار الحوار الأستاذ سليمان الحزامي.
- وفي إطار الأربعة الثقافي ألقى الدكتور علاء الدين شاهين محاضرتة حول: «الأدب المصري القديم» وقدمه للجمهور الأستاذ عبدالله خلف.
- الكاتبة فاطمة يوسف العلي ألقى محاضرتها بعنوان: «نماذج وصور للمرأة الكويتية في القصة القصيرة» وقدمها للجمهور الأستاذ عبدالله خلف بكلمة وافية.
- أقام كل من الشعراء والشاعرات: الأستاذ خالد سعود الزيد، الأستاذ يعقوب الرشيد، المحامية فاطمة العبدالله الاستاذة نورة المليفي، أمسية شعرية تضامنا مع الأسرى في مدرسة بدر السيد الرفاعي، لاقت إقبالا واسعا من الجمهور.

المجلس الوطني

واصل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب فعالياته المتميزة إثر الاستراحة القصيرة التي أعقبت مهرجان (القرين) الثقافي. وبدأ هذه الفعاليات بمعرض (بينالي الكويت الدولي) الذي نظمته جمعية الفنون التشكيلية وشاركت فيه مجموعة من الدول العربية والأجنبية، ورافقت المعرض محاضرات وندوات حول الفن التشكيلي وأثر الفنون الإسلامية في الفن العالمي شارك فيها كل من: صلاح الدين محمد (سوريا)، د. أحمد باقر (البحرين)، د. عبدالله تقي (الكويت).

- وفي بادرة وطنية مهمة افتتح أمين عام المجلس الدكتور سليمان العسكري مهرجان الطفل الثقافي الأول الذي اشتمل على عروض مسرحية وسينمائية وحفلات موسيقية. وقدمت خلاله مسرحية (الدانة) من تأليف: عواطف البدر وتمثيل زهرة الخرجي، وإبراهيم الحربي، وإخراج د. حسن خليل. ولاقت إقبالا منقطع النظير.

نادي السينما

ضمن فعاليات نادي السينما الكويتي ألقى د. مشهور مصطفى محاضرتة حول (الأسطورة والسينما) كما ألقى الأستاذ سليمان الحزامي محاضرة مهمة حول (السينما الإيرانية) وشارك الدكتور صالح سعد بمحاضرة نوعية حول مفهوم (الاحتفالية). ومازال النادي يتابع عروضه كل اثنين.